

## Caravaggio, Berni und die Poetik des Bildwitzes

### Über Nachahmung, Capriccio und Gendertrouble im *Bacchino malato* der Galleria Borghese

Jürgen Müller

#### 1. Witz und burla

Der vorliegende Aufsatz stellt eine Annäherung an das Phänomen des Witzes in Caravaggios Kunst dar, wie es bereits in früheren Studien erprobt wurde und hiermit eine Fortsetzung finden soll.<sup>1</sup> Dabei wird mit der Interpretation des *Bacchino malato* (Abb. 1) eines der frühesten Werke des Künstlers aus der Zeit um 1593 analysiert. Poesie und Kunsttheorie Francesco Bernis sollen neue Erkenntnisse über das Gemälde befördern.<sup>2</sup> Der im 16. Jahrhundert populäre Dichter wird als Kind verarmter Landadeliger geboren.<sup>3</sup> Schon früh tritt er in den Dienst des Kardinals Bernardo Dovizi da Bibbiena und wird Sekretär mehrerer hoher Kleriker.<sup>4</sup> Er verfasst seine Texte in italienischer wie auch lateinischer Sprache. Zentral ist sein kurzer *Dialogo contra i poeti* aus dem Jahre 1526. Mit dieser polemischen Programmschrift geht die Forderung einer Erneuerung der Kunst unter christlichen Vorzeichen einher. Diese Schrift wurde über die anonyme *Editio princeps* hinaus in zahlreichen Neuauflagen von 1530, 1542 und 1550 verbreitet.

Der Ernsthaftigkeit des Anliegens von Bernis *Dialogo* stehen zahlreiche Gedichte des Autors gegenüber, die den Leser immer wieder in eine burleske Welt führen und dabei auch Zoten nicht scheuen. Mit Berni verbindet Caravaggio der Wunsch eines ‚parlar naturale‘. Beide Künstler verwenden ähnliche Strategien in der Verkehrung von Ernst und Komik.<sup>5</sup> Schließlich ist es ihre Skepsis gegenüber der Regelpoetik, ihr Sinn für ebenso obszöne wie gelehrte Kommentare und ihr Spiel mit dem homosexuellen Begehren, das Dichter und Maler zusammenführt. In der ‚poesia bernesca‘, die ihren Gegenpol im Petrarkismus und dessen hohem Stil findet, wird die Überzeugung vertreten, der Künstler stelle nur das Gefäß dar, durch das die Gedanken eine Form erhalten.<sup>6</sup> Der Akt des Dichtens sei im Sinne eines Capriccio zu verstehen. Er ereignet sich regello und spontan.



1 Caravaggio, *Bacchino malato*, 1593/1594, Öl auf Leinwand, 67 × 53 cm, Rom, Galleria Borghese

Roland Kanz hat plausibel dargelegt, wie das Capriccio als antiklassische Kunstform in der Burleske aus der Taufe gehoben wird und in der Lyrik Bernis ihren bedeutendsten literarischen Vertreter findet, der seine eigenen dichterischen Anstrengungen im *Dialogo* als Capricci bezeichnet.<sup>7</sup> Hugo Friedrich beschreibt sie als Lob des Niederen, Spiel mit dem Hässlichen oder gar als ernste Rüge politischer oder moralischer Missstände.<sup>8</sup> Berni bedient sich willentlich der Umgangssprache und bringt dabei Zoten von ausgesuchter Bösartigkeit und obszöne Komik zur Aufführung. Wenn der Dichter von Friedrich als Meister der Rühmung des Unrühmlichen bezeichnet wird, dann werden antike Vorbilder wie Lukian und Martial und literarische Formen wie Epigramm und paradoxes Enkomion greifbar.<sup>9</sup>

Im *Bacchino malato* gehen Kunsttheorie und Obszönität, Ernst und Komik eine ebenso unvorhersehbare wie ‚kapriziöse‘ Verbindung ein.<sup>10</sup> Wie bei den genannten Autoren ziehen auch Gemälde aus dem Wechselspiel von Witz und Obszönität im Laufe des 16. Jahrhunderts einen beträchtlichen Gewinn, wenn sie das Dekorum verletzen und dem Betrachter die Aufgabe der Grenzüberschreitung zuweisen. So ist es das Ziel meiner Überlegungen, Caravaggios Gemälde im Sinne eines obszönen Scherzes zu interpretieren, auf den in Ansätzen bereits Adrienne Von Lates mit Bezug auf ein Gedicht Bernis hingewiesen hat.<sup>11</sup> Dem *Bacchino* kommt im Sinne des Dichters der Rang eines Capriccio zu.<sup>12</sup> Wie schon das Gemälde des *Ragazzo morso da un ramarro* stellt auch jenes des *Bacchino* einen Witz über die Frage künstlerischer Nachahmung dar, was bisher unentdeckt geblieben ist.<sup>13</sup>

Die Caravaggio-Literatur hat das Thema Witz allenfalls am Rande und keinesfalls systematisch behandelt. Der Monografie von John Varriano verdanken wir ein kurzes, dreiseitiges Unterkapitel zum Witz in der Kunst des Lombarden, aber er unterschätzt deren poetologischen Gehalt.<sup>14</sup> Varriano redet

von Witz, meint aber Komik. Dies ist aber mitnichten dasselbe. Wenn ein Maler eine hässliche Person darstellt, mag das komisch wirken; Witz ist demgegenüber eine besondere Form der Erzählung und damit eine Ordnung in der Zeit. Auch Francesco Porzios kleine Studie *Caravaggio e il comico* erachtet das Komische als Konsequenz lächerlicher Themen, wenn er wie bereits zahlreiche andere Forscherinnen und Forscher vor ihm auf Caravaggios Anfänge als Genremaler verweist, ohne auch nur eine einzige tiefenscharfe Interpretation beizusteuern.<sup>15</sup> Nur Adrienne Von Lates hat im Kontext des *Bacchino* auf ein Gedicht Bernis verwiesen, das für das Bild einen obszönen Hintersinn ermöglicht und dies mit der Tradition jener von Künstlern gegründeten Akademien in Verbindung gebracht, bei der unter den Mitgliedern durchaus Priapisches zur Aufführung gelangen konnte.<sup>16</sup> Wie zahlreiche Forscher vor ihr verweist sie auf Giovanni Paolo Lomazzos *Selbstbildnis als Abt der Accademia della Val di Blenio* (Abb. 2) von 1568, in dem er sich durchaus selbstironisch zu präsentieren weiß, wenn sich der Künstler als Hirte verkleidet.<sup>17</sup>



2 Giovanni Paolo Lomazzo, *Selbstbildnis als Abt der Accademia della Val di Blenio*, um 1568, Öl auf Leinwand, 56 x 44 cm, Pinacoteca di Brera

Allerdings wird im genannten Beitrag weniger das Bild Caravaggios, als vielmehr die ‚akademische‘ Lachkultur jener Zeit in Augenschein genommen.

Als ästhetische Phänomene sind Witze kaum zu überschätzen, besteht ihre wichtigste Qualität doch zugleich in ihrer Unvorhersehbarkeit und Unbeherrschbarkeit. Zwischen Witz und Capriccio besteht eine Strukturanalogie.<sup>18</sup> Mehr noch, die Entstehung des Capriccio stellt einen Reflex auf Ciceros Überlegungen zum Witz dar. Beide bedürfen des Ingenium und verkörpern im Sinne der ‚Sprezzatura‘ das Gegenteil von Pedanterie und Regelmäßigkeit. So ist es kein Zufall, dass die Reflexionen zur Komik in Baldessare Castigliones *Cortegiano* sehr umfänglich ausfallen und in weiten Teilen der Rhetorik Ciceros entstammen.<sup>19</sup> Der Verfasser von *De oratore* erachtet den Witz als abhängig von der natürlichen Veranlagung und Schlagfertigkeit eines Menschen.<sup>20</sup> Er bedarf der Geistesgegenwart, muss den Umständen angepasst werden und setzt einen urbanen, weltläufigen Menschen voraus.

Im zweiten Buch von Ciceros *De oratore* ist es nicht der lächerliche Gegenstand, sondern die scharfsinnige Formulierung, nicht das Was, sondern das Wie der Erzählung, die Witz ausmacht.<sup>21</sup> Witz verlangt Timing, ereignet sich in der Zeit und strebt auf eine Pointe zu, die alles zuvor Erzählte in anderem Licht erscheinen lässt. Das im Kontext des Witzes genutzte Partizip Perfekt ‚salsus‘ oder ‚persalsus‘ meint salzig oder gesalzen, womit in metaphorischer Hinsicht dessen Schärfe deutlich wird, die brennt und auf dessen herausgehobene Wahrnehmbarkeit verweist. Der Witz widersetzt sich einer abschließenden Definition, sodass bereits bei Cicero seine proteische Gestalt hervorgehoben wird, die sich wechselnden Umständen verdankt. So kann Theodor Nüßlein in seinen Erläuterungen zum Komischen in *De oratore* schreiben, es sei dem Autor darum gegangen, mit seinen zahlreichen Begriffen und den ihnen eigenen Nuancen zu jonglieren, um jedweden Verdacht von Handbuchwissen und Pedanterie zu vermeiden.<sup>22</sup>

Dem folgt Baldassare Castigliones in seinem *Cortegiano* und rät dem Hofmann zur Vorsicht. Obszönes und Vulgäres seien so zu meistern, dass Witze nicht unbeherrschbar und gefährlich werden, indem sie andere beleidigen oder den Anstand verletzen. Witz funktioniert im Angesicht einer Grenze, die nur allzu leicht überschritten wird und zu Konflikten führt. Doch darin bestehen Reiz und Gefahr zugleich, die Grenze des Obszönen von innen zu berühren, ohne sie zu überschreiten. Die Kunst spöttischen Scherzens bezeichnet Castiglione als ‚burla‘, die nichts anderes als ein freundschaftlicher Betrug in Dingen sei, die ‚nicht oder zumindest nur wenig beleidigen‘.<sup>23</sup> „Cose che non offendano o almeno poco“, lautet seine Formulierung und stellt einen schönen Euphemismus für ein unmögliches Unterfangen dar.<sup>24</sup>

Ironie und Witz, Spott und Hohn stellen Kulturtechniken dar und charakterisieren im *Cortegiano* eine kulturelle Elite. Sie definieren einen Hofmann, der gleichermaßen amüsant wie amüsabel zu sein hat. So heißt es in einer Beschreibung von Caravaggios wichtigstem Mäzen, den Kardinal Francesco Maria del Monte, in Bezug auf dessen Weltläufigkeit und Fähigkeit zu scherzen: „[...] é galanthuomo, [...] burla volontieri, piglia il mondo come va e vuol vivere.“<sup>25</sup> Wenn Castiglione die ‚burla‘ genauer beschreibt, liefert er nicht nur eine Differenzierung spöttischen Scherzens, sondern auch eine Definition des Witzes als Falle. So wird das Wesen der ‚burla‘ als Fähigkeit zu List und Überraschung beschrieben, wenn von einem ausgespannten und mit einem Köder versehenen Netz die Rede ist, sodass man überlistet würde, indem man sich selbst täuscht und nicht entrinnen kann.<sup>26</sup> Spott, Komik und Witz geraten zu militärischen Operationen. Sie bedürfen der Strategie und Taktik.

Mit der folgenden Interpretation sei dem aktuell vorherrschenden Ambiguitätsparadigma widersprochen. Exemplarisch ist in diesem Zusammenhang Peter J. Burgards Aufsatz zur Matthäus-Beru-

fung aus der Contarelli-Kapelle aus dem Jahre 1998. Ambiguität ergibt sich für Burgard durch die gleiche Geltung unterschiedlicher, aber zugänglicher Sinnoptionen. Der Maler würde „the desire for clarity of content and identity“ verdunkeln, um eine „fundamental ambiguity“ und einen prinzipiellen „state of non-self-identity“ herzustellen.<sup>27</sup> Für Burgard zielt Caravaggios Kunst auf Verunsicherung. Der Maler verunkläre den Bildsinn, um Ambiguität, Sinnoffenheit und Unentscheidbarkeit herzustellen. Dies sei für die Kunst Caravaggios in Frage gestellt. Entspricht diese Einschätzung nicht vielmehr den Interpretationsmöglichkeiten eines heutigen Interpreten, der sich mit zahlreichen Deutungen konfrontiert sieht und die bereits erzielten Ergebnisse der Forschung abwägen und gleichberechtigt gegeneinander ausspielen kann?

Wenn im Folgenden eine Alternative zu diesem Konzept entworfen wird, so sei damit keineswegs eine übertragene Bedeutung bestritten, aber das mit Burgards Deutung einhergehende postmoderne Spiel der Gleichwertigkeit aller Deutungen und Sinnoptionen bezweifelt. In methodischer Hinsicht gilt es zu fragen, ob wir das Phänomen übertragener Bedeutung als Ambiguität zu denken haben? Mit der hier vertretenen Hypothese des Bildwitzes geht eine Alternative dazu im Sinne einer Auflösung als Überraschungseffekt und gleichzeitiger Vereindeutigung einher. Plötzlich und unerwartet fällt uns der Bildwitz zu. Ambig sind Caravaggios Gemälde nur solange, wie man die Pointe des Gemäldes nicht verstanden hat, geht es in seinen Bildern doch zu wie im Aktaion-Mythos. Die Erzählung nimmt eine unvorhersehbare Wendung, Perspektiven verschieben sich und der Jäger wird zum Gejagten. In Caravaggios Werken kann sich im Laufe der Bildbetrachtung offenbaren, dass wir Teil einer Erzählung geworden sind, die im Bild beginnt, sich davor fortsetzt und ohne dass wir uns dagegen haben wehren können, unsere Identität im Sinne einer Rollenzuweisung anders definiert hat.<sup>28</sup>

In der aktuellen Forschung existiert eine Tendenz, Caravaggios Witz auszublenden, seine Frechheit herabzusetzen. Doch muss man nicht in Betracht ziehen, dass Kreativität des Eigensinns bedarf? Unterschätzt man Caravaggios Bereitschaft zum Regelverstoß, so läuft man zugleich Gefahr, seine verborgenen Botschaften zu übersehen. Deshalb sei mit der folgenden Studie die Qualität des Kunstwerks als Falle im Sinne der ‚burla‘ und als ‚capriccio‘ im Sinne der Ablehnung ästhetischer Konventionen herausgestellt.<sup>29</sup> Fallen bedürfen der Voraussicht des Jägers, sie müssen verborgen werden, wenn sie das Opfer überraschen sollen.<sup>30</sup> Dies gilt ebenso für das Capriccio. Der Verstoß gegen die Regeln setzt ihre Kenntnis voraus. Um einen solchen Überraschungseffekt zu realisieren, ist es nötig, dass der Inhalt des Bildes zunächst harmlos erscheint, um dann eine vollkommen unvorhersehbare Bedeutung anzunehmen, die auch den Betrachter betrifft. Caravaggios Bilder realisieren semantische Kippeffekte und bedienen sich dafür metonymischer oder elliptischer Erzählweise.<sup>31</sup> Mit der Poetik des Witzes geht eine besondere Herausforderung für die Bilderzählung einher, bei der die Wirklichkeit zugleich überzeugend illusioniert und ins Komische verkehrt wird. Dies zu vollbringen, kommt einem anspruchsvollen Kunststück gleich und zeugt vom Scharfsinn des Urhebers.

## 2. Satyr und Silen

Caravaggios Gemälde des *Bacchino malato* zeigt einen efeubekränzten jungen Mann, der hinter einer flachen, halbhohen Balustrade sitzt und reife Weintrauben hält. Er genießt die Früchte in vollen Zügen und führt sie mit beiden Händen an seinen Mund. Howard Hibbard kennzeichnet den Gesichtsausdruck des jungen Mannes treffend als „faunlike and provocative“. <sup>32</sup> Als Kleidung dient ihm ein weißes Tuch, das er wie eine Toga um seinen Körper gelegt hat. Diese wird von einer schmalen dunklen Stoffbahn verschlossen, die zu einer Schleife zusammengebunden und auffällig auf der Balustrade platziert ist. Der Maler steigert die Präsenz des Dargestellten, indem er die Person durch die Bildgrenzen eng



umschließt und den Efeukranz am oberen Rand sogar beschneidet. Stünde der junge Mann auf, ragten Kopf und Körper deutlich über die Grenzen des Bildes hinaus. Augenblicklich hält er inne, als würde er auf unsere Antwort warten. Doch welcher Moment steht hier unmittelbar bevor?

Über einen Auftraggeber des Gemäldes ist nichts bekannt. Es befand sich gemeinsam mit dem *Fruttaiolo* im Besitz Cavaliere d'Arpinos, als es im Mai 1607 von Papst Paul V. konfisziert wurde, um es dem Kardinalnepoten Scipione Borghese zu schenken.<sup>33</sup> Wie die Bilder in den Besitz des römischen Kollegen kamen, für den Caravaggio nach seiner Ankunft in der Ewigen Stadt arbeitete, ist jedoch nicht bekannt. Sebastian Schütze glaubt zu wissen, dass sie von Caravaggio ihres kleinen Formats wegen für den Markt produziert worden seien und dort von d'Arpino gekauft wurden.<sup>34</sup> Dies ist in Anbetracht der wenig eingängigen Ikonografie wenig wahrscheinlich, sind die Themen beider Bilder doch sehr speziell und richten sich an ein gebildetes Publikum, wie Sammler oder Kunstmäzene. Um d'Arpinos Besitz der Bilder zu erklären, reicht es aus zu vermuten, dass Caravaggio Schulden, die durch Kost und Logis entstanden waren, zu entrichten hatte und seine Bilder aus diesem Grund nach seinem Weggang im Atelier des älteren Kollegen verblieben.

Seit den Tagen Giovanni Bagliones ist in Bezug auf den *Bacchino malato* von einem Selbstbildnis Caravaggios die Rede. Der Biograf schreibt, dass das Gemälde entstanden sei, als jener die Werkstatt Cavaliere d'Arpinos gerade verlassen habe. Aus dieser Zeit stammen zahlreiche Bilder unter Zuhilfenahme eines Spiegels. Roberto Longhi hat das Werk 1927 wiederentdeckt und als eines der von Baglione beschriebenen Selbstbildnisse erkannt. Er bringt die fahle Gesichtsfarbe des jungen Mannes mit einer Malariaerkrankung in Verbindung, denn Caravaggio habe das Bild nach seiner Genesung als Geschenk dem Ospedale della Consolazione übergeben wollen.<sup>35</sup> Archivalien können jedoch belegen, dass es sich bei der vermuteten Krankheit um eine Wundinfektion handelte. Longhis Beobachtung trifft dennoch zu, die Bleichheit des jungen Mannes wird absichtsvoll durch den Künstler in Szene gesetzt und bedarf weiterer Klärung.

Trotz zahlreicher Deutungsversuche erscheint das in der Villa Borghese zu Rom befindliche Gemälde des *Bacchino malato* in Bezug auf seinen Inhalt bis heute mysteriös, wissen wir doch nicht, was hier eigentlich dargestellt ist. So ist bereits der gebräuchliche Titel des Bildes eine Erfindung späterer Zeiten und gibt dem Interpreten eine Richtung der Deutung vor, die nicht zutreffen muss. Warum eigentlich Bacchus? Könnte hier nicht ebenso gut ein Satyr oder Silen, der Teilnehmer eines Symposions oder Bacchanals dargestellt sein? Efeu und Wein wären passende Attribute für Silene wie Bacchanten.<sup>36</sup> Denn trotz aller Blässe des jungen Mannes hat das Bild eine immens sinnliche und mit Hibbard gesprochen provokative Qualität. Ausführlich beschreibt Cesare Ripa in seiner *Iconologia* zwei Allegorien des Begehrens („Libidine“), die durch zahlreiche Attribute charakterisiert werden, die sich im *Bacchino* finden und unter denen Efeukranz, Weintrauben und inszenierter Ellbogen ins Auge stechen.<sup>37</sup> Zudem hat der Maler sich offensichtlich bemüht, den Reifegrad der Früchte zu zeigen. Einige Beeren sind abgerissen worden, sodass man deren Stiele erkennen kann. Andere haben sich dunkel verfärbt, was Alter und Süße zum Ausdruck bringt. Dies gilt ebenso für die Blätter des Efeus, die sich teilweise verfärbt haben. Auch sei nicht verschwiegen, dass der dargestellte ‚Bacchus‘ weder durch besondere Vitalität noch außerordentliche Schönheit gekennzeichnet wird. Er wirkt nicht nur bleich, sondern seine Augen weisen auch dunkle Ränder auf. Darüber hinaus zeichnet er sich durch eine breite Nase und schwarzes, lockiges Haar aus.

Mit der hervorgehobenen Farbigkeit der Pfirsiche hat der Künstler seiner Komposition einen auffälligen Blickfang eingeschrieben. Am vorderen Rand der Steinfläche liegen rechts zwei helle Pfirsiche und dunkle Weinbeeren, deren Blätter in den Raum des Betrachters hineinreichen. Die gelben Früchte



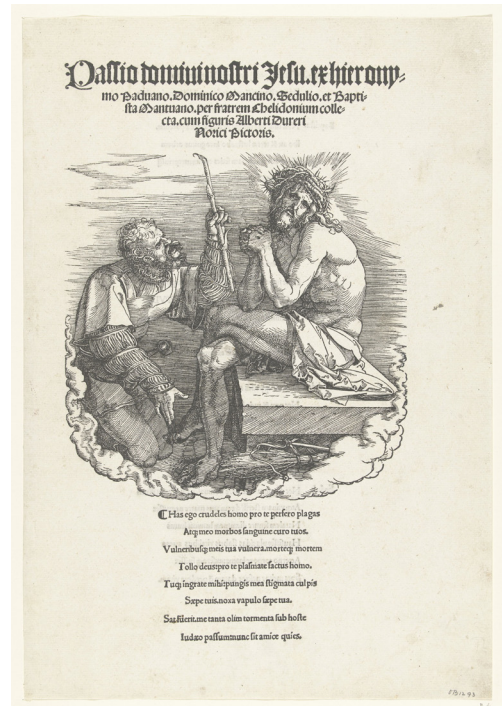
3 Annibale Carracci, *La Bacchante*, ca. 1590, Öl auf Leinwand, 112 x 142 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi

sind deutlich hervorgehoben und werden durch dunkle Trauben hinterfangen, die sich auf derselben vertikalen Bildachse befinden wie jene hellen in der Hand des jungen Mannes. Zugleich betonen zahlreiche Lichtpunkte auf den Beeren die davor befindlichen Pfirsiche und verleihen ihnen eine gewisse Aura. Beide Früchte werden kurioserweise wie die eigentlichen Hauptdarsteller des Bildes inszeniert. Eigentlich müssten sie in unsere Richtung herabrollen, da die Fläche merkwürdig schief erscheint und nicht bildparallel angeordnet ist. Dadurch aktiviert der Künstler die ästhetische Grenze zum Betrachterraum und erzeugt eine psychologische Spannung, die den bevorstehenden Moment und das Herabrollen der Pfirsiche antizipieren lässt.

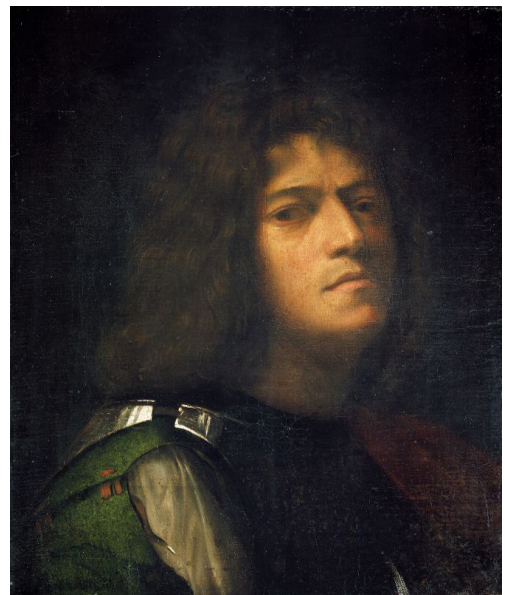
Die Weintraube ist die Frucht des Bacchus und ein Aphrodisiakum, wie uns ein Blick auf das erotische Gemälde *La Bacchante* von Annibale Carracci (Abb. 3) aus den 1590er Jahren und ein Blick in Ripas *Iconologia* verdeutlichen kann. Mit den Früchten geht ein sexuelles Ereignis einher; ist der Satyr doch im Begriff, sich zu entkleiden. Während seine Rechte das Lendentuch zur Seite zieht, hält er in seiner Linken eine Silberschale mit Weintrauben. Zwei heranwachsende Satyrn kommentieren das Geschehen durch Gesten und Taten und verweisen auf die Wollust des beherzten Akteurs. Einer der beiden Kleinen schiebt den Oberschenkel der Bacchantin zur Seite und der andere zieht den Satyr an dessen aufgerichtetem ‚Horn‘ näher heran. Zahlreiche antike Autoren beschreiben die aphrodisische Wirkung des Weins.<sup>38</sup> Er mache das Herz bereit und für die Glut der Leidenschaft empfänglich, heißt es in der *Ars amatoria*.<sup>39</sup> Die Weintrauben stellen ein Zeichen sinnlicher Liebe dar. Zugleich wird bereits in antiker Kunsttheorie die Inspiration des Künstlers als Trunkenheit beschrieben. Doch was hat es mit den Pfirsichen auf sich? Seit der Wiederentdeckung des Gemäldes durch Longhi hat das Bild den Ehrgeiz der Interpreten geweckt, wurde es doch als eine frühe programmatische Selbstauss-

sage des Künstlers erachtet. Hans Sedlmayr hat der Forschung 1962 eine Richtung eröffnet, die bis heute Bestand hat, wenn er das Gemälde als Ausdruck melancholischen Temperaments deutet. Auch Hibbard geht in die gleiche Richtung und verweist auf Andrea Alciats *Emblemata*, der den elegischen Dichter als blass und von Efeu gekrönt beschreibt.<sup>40</sup> Maurizio Calvesi hat einen Vergleich mit dem Hauptmotiv aus Dürers *Verspottung Christi* (Abb. 4) aus dem Jahre 1511 gezogen, das als Frontispiz der *Großen Passion* fungiert.<sup>41</sup> Dies hat nicht nur durch die bildparallele Stellung des Körpers und den Blick aus dem Bild seine Berechtigung, sondern auch durch die inszenierte Muskulatur, die für Caravaggios Selbstdarstellung vorbildlich ist. Allerdings zieht der Interpret aus dem Umstand der Motivübernahme weitreichende Konsequenzen, wenn er von einer christusgleichen Inszenierung des Künstlers spricht. Eine Deutung, die ihre Berechtigung aus dem eucharistischen Symbol der Weintrauben ziehen will.

Im Anschluss an Sedlmayr hat Andreas Prater eine komplexe Deutung erstellt, die das Gemälde ebenfalls als „Selbstbildnis im Habitus des melancholischen Dichters“ interpretiert und dabei sowohl den Efeu als auch die Blässe der Gesichtsfarbe zu integrieren und mit zahlreichen Quellen zu belegen weiß.<sup>42</sup> Zudem sieht er den *Bacchino* in der Tradition des Portrait historié und verweist auf Giorgiones Selbstbildnis (Abb. 5) als David. In Bezug auf Praters Deutung hat Jutta Held mit einigem Recht hervorgehoben, dieser habe eine gewisse Ambivalenz des Gemäldes herausgestellt, um seine Verwendbarkeit als Galeriebild zu erklären.<sup>43</sup> Held selbst hat in Bezug auf die frühen Jungen-Bilder Caravaggios davon gesprochen, dass sich hier ein „kynisches Lebensideal“ bestätige und damit einer ersten libertären Kultur Kontur verliehen werde. Auch der *Bacchino* entstamme dieser Vorstellungswelt und sei für den „esoterischen Zirkel“ um del Monte gedacht.<sup>44</sup> Zahlreiche Forscherinnen und Forscher haben sich Sedlmayr und Prater angeschlossen und so hat die These vom melancholischen Künstler bis heute Bestand. Deshalb wird



4 Albrecht Dürer, *Der Schmerzensmann* (Große Passion, Titelblatt), 1511, Holzschnitt, 385 × 264 mm, Amsterdam, Rijksmuseum



5 Giorgione, *Selbstbildnis als David*, um 1508, Lwd., 52 × 43 cm, Braunschweig, Herzog Anton Museum, Inv. GG 454





6 Albrecht Dürer, *Brustbild einer jungen Venezianerin*, 1505, Öl auf Fichtenholz, 32,5 × 24,2 cm, Wien, KHM, Inv. Gemäldegalerie, 6440



7 Rocco Marconi, *Christus und die Ehebrecherin*, Detail, vor 1529, Öl auf Leinwand, 93 × 152 cm, Privatsammlung

man sich fragen müssen, wie es eigentlich möglich ist, hier zugleich einen „faunlike and provocative“ jungen Mann und eine Illustration melancholischen Temperaments zu entdecken?

Das Deutungsspektrum ist wahrhaft erstaunlich, wenn der Bildeindruck als provokativ, melancholisch, homoerotisch, faunartig, christologisch, schwermütig oder elegisch beschrieben wurde. Dennoch lassen sich die zahlreichen Untersuchungen im Prinzip exemplarisch in zwei Gruppen unterteilen. Hans Sedlmayr, Maurizio Calvesi, Andreas Prater und zahlreiche andere haben das Selbstbildnis interpretiert, um dabei entweder eine melancholische oder christologische Richtung einzuschlagen. Im Unterschied dazu haben Donald Posner und Christoph Luitpold Frommel eine stärker biografische Deutung geliefert und die Homoerotik des Bildes betont.<sup>45</sup> In einem interessanten Aufsatz von 1995 hat Adrienne Von Lates darauf hingewiesen, dass Pfirsiche Teil einer erotischen Symbolik sind, die Früchte und bestimmte sexuelle Handlungen miteinander in Verbindung bringen.<sup>46</sup> Mit Bezug auf Caravaggios Gemälde legt sie dar, dass der Pfirsich ein häufig genutztes Symbol sei, um Gesäß und Analverkehr zu alludieren.<sup>47</sup> In sexuell anspielungsreicher Hinsicht nutzt auch Berni die Pfirsich-Metapher in seinem satirischen Gedicht *Zum Lob der Pfirsiche* oder *In lode delle pesche* aus dem Jahre 1521, wenn es heißt: „Oh Frucht, die vor allen anderen gesegnet sei, gut vor, in der Mitte und nach der Mahlzeit, von vorn gut und von hinten perfekt!“<sup>48</sup> Der Dichter spielt auf den aktiven und passiven Teil des homosexuellen Geschlechtsverkehrs an, wenn er schreibt: „Ich habe immer gedacht, dass vor allen anderen jener zu beglückwünschen sei, der die Pfirsiche zu geben und zu nehmen vermag.“<sup>49</sup> Und mit Bezug auf den Klerus fährt er fort: „Die Pfirsiche waren immer schon die Speise hoher Geistlicher, weil aber gute Leckerbissen allen gefallen, werden sie heute auch von den einfachen Brüdern verlangt, die keusch leben und beten.“<sup>50</sup> Mit den Pfirsichen in Caravaggios Gemälde wird ein sexuelles Ange-

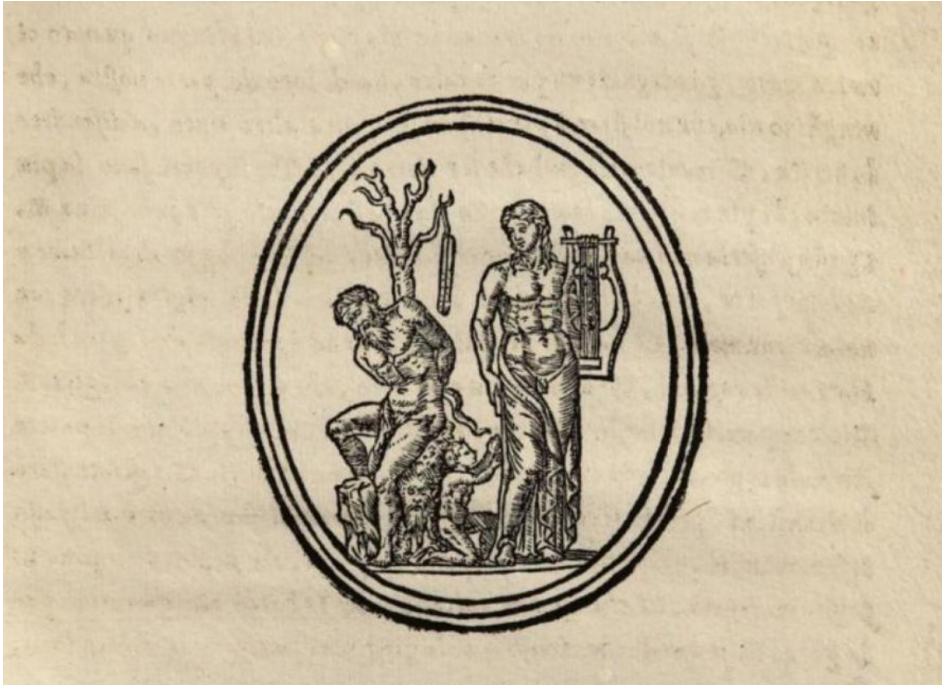


bot formuliert. Im Kontext dieses lüsternen Spiels der Betrachter-Verführung erhält auch die Schleife eine bisher übersehene Bedeutung, verweist sie doch auf die Promiskuität einer Person und spielt auf den Umstand wechselnder Liebespartner an.<sup>51</sup> So nutzt etwa Albrecht Dürer die Schleife (Abb. 6) im Brustbild einer Venezianerin, bei der es sich um eine Kurtisane handelt und die er später als Modell für seine Darstellung des apokalyptischen Weibs nutzen wird. In ähnlicher Form setzt es Rocco Marconi (Abb. 7) in seiner Darstellung von Christus und der Ehebrecherin ein, die eine schwarze Schleife an ihrem rechten Handgelenk befestigt hat. Folgt man dieser Ikonografie der Promiskuität, lässt sich dieses Detail mit zahlreichen weiteren Beispielen im Werk des Lombarden belegen, wenn man etwa an den *Bacchus* (Abb. 8) aus den Uffizien und die *Musikanten* denkt.

Auch John F. Moffit widmet sich dem homoerotischen Gehalt von Caravaggios Bild und benennt Philostrats *Eikones* als Quelle für die nachlässig entblößte Schulter und die inszenierte Sinnlichkeit.<sup>52</sup> Er erkennt in dem Gemälde ein Rollenporträt Caravaggios als trunkener Bacchus und Sinnbild der Inspiration. Dabei führen Moffits gelehrte Überlegungen zu einer ideengeschichtlichen Tour d'horizon, welche die konkrete Gestalt des Gemäldes nicht mehr wirklich berücksichtigt, sondern ins unverbindlich Allgemeine führt. Valeska von Rosen geht nicht weiter auf die Ikonografie des Bildes ein, sondern hebt die Rollenhaftigkeit der Darstellung hervor und betont, wie schwermütig und wenig dionysisch Bacchus hier erscheine.<sup>53</sup> Im Unterschied zu all diesen Deutungen sei betont, dass weder mit den Zuschreibungen von melancholischem und provozierendem Äußeren, noch mit dem vermuteten homosexuellen Subtext etwas vollbracht ist, sondern lediglich Fragerichtungen eröffnet werden, die es weiter zu verfolgen gilt. Deshalb soll über die bestehenden Deutungen hinaus zunächst einmal festgestellt werden, dass sich der Künstler im Anschluss an Berni einer anticlassischen Tradition einschreibt, wenn er in seinem *Bacchino malato* ein Selbstbildnis mit einer satyrhaften Gestalt zu verbinden weiß. Satyr oder Silen sind Teil einer dionysischen Kunsttradition, die Apoll und den Musen gegenübersteht. Mehr noch, kokettiert Caravaggio in der Darstellung seines bleichen Äußeren und breiter Nase nicht mit der Rolle des Sokrates, der in Platons *Symposion* von Alkibiades mit Marsyas und den Silenen verglichen wird? Marsilio Ficino beschreibt die Erscheinung des antiken Philosophen in *De Amore* ausdrücklich als bleichen Melancholiker und auch Xenophon beschreibt in lustiger Weise das Äußere des Philosophen, wenn er dessen breite Nase und silenhafte Erscheinung betont.<sup>54</sup> Mit einer solchen Silen-Identifikation stellte sich Caravaggio in jene anticlassische Tradition, die auf Francesco Berni und dessen ‚sokratische Masken‘ anspielt, um es mit den Worten von Anne Reynolds zu sagen. Bereits der toskanische Dichter greift für die Beschreibung seiner Kunst auf den Vergleich mit dem antiken Philosophen zurück und beschreibt sich in einem Gedicht mit den gleichen Worten, die Ficino nutzt, um das Äußere des Sokrates zu charakterisieren.<sup>55</sup>



8 Caravaggio, Bacchus, um 1598, Öl auf Leinwand, 95 x 85 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 1890 no. 5312



9 Titelholzschnitt zu Bernis *Dialogo contra i poeti*, 1526

Reynolds zeigt, wie sich Berni in Gedichten mit der Figur des Marsyas identifiziert. Und sie weist in ihrer gelehrten Studie auf, dass dies bereits im Titelholzschnitt (Abb. 9) zum *Dialogo* in programmatischer Absicht geschieht, da es sich um die poetische Imprese des Dichters handelt.<sup>56</sup> Der Holzschnitt zeigt denn auch den Wettkampf von Apoll und Marsyas. Während der Satyr an einem Baum sitzt und seine Doppelflöte an einem Ast hängt, steht Apoll aufrecht im Kontrapost und hält mit seiner Linken die Leier. Am Boden kniet Olympos und bittet den Gott um Gnade für den Unterlegenen. Reynolds stellt in ihrer Interpretation Bernis Antipetrarkismus heraus und sieht Marsyas als Symbol kultureller Erneuerung.<sup>57</sup> Ihre Deutung des *Dialogo* als kritischem Programmtext leuchtet sofort ein, wenn man jenen Passus liest, in dem die um Nachahmung berühmter Vorbilder und Pseudo-Latinität bemühten Dichter noch über Platon hinaus als Schurken bezeichnet werden, die nichts anderes im Sinne haben, als andere zu bestehlen und Kunst als notwendigen Diebstahl erachten. Provozierender kann man die Nachahmungs-Lehre der Klassizisten nicht verächtlich machen.<sup>58</sup>

Für Bernis kunsttheoretische Haltung nimmt die amerikanische Forscherin Erasmus von Rotterdam und dessen Adagium von den *Silenen des Alkibiades* in Anspruch.<sup>59</sup> Der Ausdruck von den *Silenen des Alkibiades* spielt auf das Ende von Platons *Gastmahl* an.<sup>60</sup> Hier vergleicht der schöne Jüngling Alkibiades Sokrates mit Marsyas und den Silenen. Mögen diese auch äußerlich hässlich erscheinen, sind sie doch innerlich voller Schätze. Dieser Widerspruch von Innen und Außen ist nicht anders denn als ironisch zu bezeichnen. Bei Erasmus wird die Welt zur Kippfigur, verbirgt sich doch das Schöne und Bedeutsame im Hässlichen. Ironie wird zur bestimmenden Erscheinungsform der Schöpfung, in der für den Niederländer Sein und Schein in signifikanter Weise auseinandertreten. Das sile-

nische Prinzip umgekehrter Proportionalität erachtet Erasmus als eine Art Weltgesetz. Neben Sokrates nennt er Diogenes, Antisthenes und Epiktet, um als weitere positive Silene die Propheten, Apostel und den heiligen Martin auszuweisen, bei denen ihre eigentliche Bedeutsamkeit wiederum in ihrem schlichten Äußeren und ihren einfachen Lebensumständen verborgen lägen, während es bei den ‚Sileni inversi‘ genau umgekehrt sei.<sup>61</sup> Diese falschen Silene im Sinne von Päpsten, Königen und mächtigen Potentaten würden ihre Unmoral mit Ämtern und vermeintlicher Bedeutsamkeit kaschieren.

Erasmus entwirft im Silen-Adagium eine christliche Poetik, die nicht dem Dekorum antiker Provenienz verpflichtet ist. An Christus zerschellt das Gesetz der Angemessenheit in tausend Stücke. Dem Understatement wahrer Silene steht der falsche Schein irdischer Macht gegenüber, den die Menschen nicht zu transzendieren vermögen. In diesem vorreformatorischen Schlüsseltext wird eine kritische Haltung gegenüber Kirche und Kultur eingenommen und der Konflikt von Sein und Schein als zentrales Problem eines ‚Mundus inversus‘ entworfen. Erasmus fordert eine Erneuerung der Kunst und Kultur unter christlichen Vorzeichen, die falsche Autoritäten entlarvt und Komisches und Wahres zu verbinden weiß, wie sie auch Berni vor Augen steht. Damit leitet er eine folgenreiche Entwicklung für die Malerei ein, mit der die Entstehung der Genremalerei und eine Kritik der Gattungshierarchie einhergeht.

Sind diese Inhalte schon an sich von allergrößter Bedeutung, so kann der Text zugleich als Erfüllung seiner eigenen Forderungen gelten, ist er doch von außerordentlicher Schönheit und bedient sich paulinischer Rhetorik, wenn aus einfacher Sprache ein unglaubliches Pathos entsteht und sich schlichte Aufzählungen in einen Sturzbach von Fragen verwandeln, die allesamt auf das Wesen des Christentums zielen und dessen Erneuerung fordern.<sup>62</sup> Wie bereits die Kirchenväter, betont auch der niederländische Theologe den Konflikt von Athen und Jerusalem und weist eine an antiken Mustern orientierte Kultur in ihre Schranken. Auch Berni geißelt im *Dialogo* die Pseudo-Gelehrsamkeit jener Dichter, die ihre Namen latinisieren und mit häretischen Ideen kokettieren.

Erasmus' Einfluss auf Berni liegt nahe. Schon früh erscheinen zentrale Schriften des Niederländers wie das *Lob der Torheit* oder das *Handbüchlein eines christlichen Streiters* in zahlreichen Ausgaben auf Latein und werden schon bald ins Italienische übersetzt. In jenen Schriften nutzt der Niederländer an zentraler Stelle das Silen-Konzept umgekehrt proportionaler Wahrheit, wie sie sogar für die Heilige Schrift vertreten wird.<sup>63</sup> Diese erscheine im Vergleich zur klassischen Literatur zwar schlicht, sei aber voller verborgener Schätze. Ausdrücklich wird die biblische Sprache und besonders die Korintherbriefe als ironisch bezeichnet.<sup>64</sup> Sogar die Gleichnisse Christi werden mit sokratischer Sprechweise verglichen.<sup>65</sup> Schließlich ist es die von Erasmus angestoßene Ciceronianus-Debatte um die Vorbildlichkeit antiker Dichtung für die christliche Kultur, die in jener Zeit einen nicht zu überschätzenden Stellenwert einnimmt.<sup>66</sup> Das Silen-Adagium darf als der wichtigste frühneuzeitliche Programmtext einer anticlassischen Poetik erachtet werden, mit dem eine immense Aufwertung des vermeintlich Hässlichen und Niederen als Thema der Kunst einhergeht.

In Bezug auf Caravaggios *Bacchino* stellt sich die Frage, ob wir es im Sinne von Bernis Sokrates-Persona und Erasmus' Lob des Unscheinbaren und Niedrigen, mit einem weiteren melancholischen Silen zu tun haben? Will uns der Maler daran erinnern, dass die Wahrheit nicht schön und auf hohem Kothon daherkommt, sondern im Unscheinbaren verborgen liegt? Jedenfalls kann nicht die Rede davon sein, dass das Selbstbildnis geschönt ist. Vielmehr erscheint es wie ein Bekenntnis zur menschlichen Sinnlichkeit. Der junge Mann sieht und fühlt, er schmeckt und riecht, er unterbricht den Genuss der Früchte und wartet nun auf unsere Reaktion.





10 Pierfrancesco Alberti, *Accademia d'Pitori*, um 1600, Radierung, 413 × 530 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RPP-1952-373

### 3. Imitatio und Electio

Wie in Bernis *Dialogo* mit seinen diebischen Dichtern fällt auch im *Bacchino malato* die Bewertung der Nachahmung kritisch aus, weshalb wir uns in aller Kürze gestochene Nachahmungsmodelle vor Augen führen müssen, um uns Caravaggios Gegner und ihre Kunstpraxis zu vergegenwärtigen. Nicht nur zu Beginn, sondern auch zum Ende des 16. Jahrhunderts stehen Grenzen und Möglichkeiten künstlerischer ‚Imitatio‘ zur Debatte.<sup>67</sup> Zu jener Zeit werden die Regeln der Poetik in Malelei und Literatur gleichermaßen diskutiert. So heißt es in den 1585 publizierten *Heroischen Leiden-schaften* Giordano Brunos, Vorschriften und aristotelische Regeln hätten so sehr überhandgenommen, dass am Ende nicht einmal mehr Homer als Dichter gelten könne.<sup>68</sup> Zugleich liefert der Nolaner eine fundamentale Kritik der Künste und ihrer Gattungen, da nicht die Anzahl der Musen, sondern der menschlichen Begabungen Maßstab ihrer Einteilung sein müsse. Es existieren weitaus mehr künstlerische Möglichkeiten, als es die Gattungen zum Ausdruck bringen. Diese Fundamentalkritik der Regelpoetik findet eine Fortsetzung, wenn es heißt, Pedanten erweckten den Eindruck, Poesie würde aus Regeln geboren, wo es doch umgekehrt sei, dass nämlich die Regeln der Poesie entnommen seien.<sup>69</sup>

Auf welche Vorbilder sollen Dichter oder Maler zurückgreifen? Ist Vergil höher zu bewerten als Homer? Michelangelo besser als Raffael? Die Texte eines Cicero eleganter als die Briefe des Paulus? Und sollen die Künstler lediglich auf ein einziges oder gleich auf mehrere Vorbilder zurückgreifen? Auf diese Fragen gibt es ebenso viele Antworten wie es Theoretiker gibt.<sup>70</sup> In der kunsthistorischen Forschung ist das Modell gelehrter Imitatio oft beschrieben und für die Interpretation zahlreicher Werke in Anspruch genommen worden.<sup>71</sup> Formen und Funktionen der Nachahmung zu bestimmen, sie wert-zuschätzen oder zu kritisieren, ist eine zentrale Aufgabe der Kunst und ihrer Theorie um 1600.<sup>72</sup>



Mit der Frage nachahmenswerter Vorbilder entsteht geradezu zwingend das Problem eines Kanons. Dies wird in keinem anderen Text so offenbar wie in Giorgio Vasaris *Vite*. Dieser liefert mit den beiden Ausgaben seines Kompendiums einen Selbstwiderspruch in Bezug auf die postulierten Vorbilder. Erkennt er noch in der ersten Ausgabe von 1550 in den Werken Michelangelos einen unüberbietbaren Höhepunkt und prognostiziert Stagnation und Niedergang der Kunstentwicklung, tritt in der zweiten Ausgabe von 1568 Raffael als Idealkünstler neben den toskanischen Bildhauer. So hat man von nun an die Malerei des Urbianen im Sinne ihrer Syntheseleistung als zukunftsträchtiges Modell zu erachten.<sup>73</sup> Raffael vermag von anderen Künstlern zu lernen und zeichnet sich durch seine Fähigkeit zur künstlerischen Synthese aus. Zudem gelinge ihm eine ausgewogene Gestaltungsweise aus Disegno und Farbgebung, wie er insgesamt unter den besten Werken ausgesuchte Malweisen zu einem einzigen Stil zu verbinden wusste, der in der Folge immer als sein eigener gilt.<sup>74</sup> Und so kann es auch nicht wundern, wenn Vasari am Ende der Biografie feststellt: „Nun bleibt uns, die nach ihm verblieben sind, nur, die gute, sogar vortreffliche Weise nachzuahmen, die er uns als Beispiel hinterlassen hat [...]“.<sup>75</sup> Und im Sinne einer Steigerung liest man sodann, dass „[...] kein Geist je glauben sollte, ihn übertreffen zu können“.<sup>76</sup> Zahlreiche Theoretiker greifen dieses in der zweiten Auflage der *Vite* favorisierte Konzept der Synthese künstlerischer Qualitäten auf. Es stellt sich jedoch schon bald als eine Sackgasse heraus, als letztlich immer nur dieselben Künstler und Werke wiederholt werden. Kanon wird zur Ideologie.<sup>77</sup>

Wie wir uns eine solche ideologische Kunstkonzeption um 1600 vorzustellen haben, führt uns eine Radierung (Abb. 10) von Pierfrancesco Alberti vor Augen. Dabei haben wir es mit einem Programmbild zu tun, das heranwachsenden Talenten den rechten Weg akademischer Ideale weisen will. Der Künstler präsentiert dem Betrachter einen hohen Raum, der eine große Zahl eifrig studierender Jungen unterschiedlichen Alters und deren Lehrer beherbergt. Auf einem Tritt am vorderen Bildrand, den ein junger Mann nutzt, lesen wir Albertis Namen in lateinischer Sprache, der sich zugleich als Urheber und Stecher zu erkennen gibt: „Petrus Fra[n]ciscus Albertus Inventor et fecit.“<sup>78</sup> Eine die Komposition bestimmende Diagonale führt von links oben nach rechts unten und verweist uns auf das Fenster mit geöffneten Laden und das einströmende Licht. Auf einer langgestreckten Konsole am oberen Bildrand sieht man zahlreiche Gipsabgüsse antiker Skulpturen, wobei der Torso einer weiblichen Gottheit in dieser Ansammlung am deutlichsten hervorsteht. Auf der Stirn-



11 Pierfrancesco Alberti, *Academia d'Pitori*, Detail: stehender Zeichner, um 1600, Radierung, 413 × 530 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1952-373



12 Raffael, *Schule von Athen*, Detail: Rückfigur, 1510, Fresko, Breite: 770 cm, Vatikan, Pinacoteca Ambrosiana



13 Pierfrancesco Alberti, *Accademia d'Pitori*, Detail: Gruppe mit Zirkel, um 1600, Radierung, 413 × 530 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1952-373



14 Raffael, *Schule von Athen*, Detail: Gruppe mit Zirkel, 1510, Fresko, Breite: 770 cm, Vatikan, Pinacoteca Ambrosiana

seite der Konsole stehen die italienischen Wörter: „ACADEMIA D[I] PITORI“. Darunter sieht man Gemälde, die eine Landschaft, ein Porträt und eine religiöse Historie darstellen. Über dem Eingang befindet sich der Abguss eines Gesichts, weitere Gipsabgüsse nach Skulpturen sind an der Wand befestigt.

Dass wir es bei der Radierung mit einem kunsttheoretischen Statement zu tun haben, führen bereits die abgebildeten Werke vor Augen, die auf unterschiedliche Gattungen und Epochen anspielen. Dass damit allerdings ein akademisches Ideal einhergeht, macht die anatomische Sektion rechts deutlich, die wohl kaum jemals in einer solchen ‚Zeichenschule‘ stattgefunden haben mag, aber den wissenschaftlichen Anspruch der Kunst zum Ausdruck bringen soll. Realistischer erscheint die um einen älteren Mann befindliche Gruppe von Jungen, die sich mit geometrischen Fragen beschäftigen. Ebenso plausibel mutet junge Mann am vorderen Bildrand an, der ein Skelett abzeichnet. Rechts davon entstehen zwei kleinformatige Skulpturen aus Ton. In der linken unteren Ecke findet man einen älteren Lehrer, der zwei Jungen unterschiedlichen Alters verschiedene Augentypen zu erklären scheint und damit auf die übliche Praxis verweist, dass die Werke angehender Künstler aus zuvor kopierten Details zusammengesetzt sein sollen.

Dem Betrachter direkt gegenüber öffnet sich eine Tür, und ein weiterer Junge wird bereitwillig hereingelassen. Er trägt ein Empfehlungsschreiben bei sich, und damit er die Würde seines zukünftigen

Tuns auch recht einschätzen kann, wird ihm schon einmal die Mütze abgenommen. Direkt daneben sieht man einen weiteren Knaben, der unter Anleitung seines Lehrers eine Fassade aufzeichnet und dafür ein Lineal zu Hilfe nimmt. In dieser enzyklopädischen Anlage des Bildes erscheint die Radierung als ein wahrhaftes Programm akademischer Kunsttheorie. Malerei, Skulptur, Architektur, Historie, Porträt und Landschaft, unterschiedliche Inhalte und Phasen der Ausbildung sind im Sinne des Verstehens eines menschlichen Körpers, aber auch der historisch überlieferten Kunstwerke thematisch. In ihrer klaren Anordnung und den einfach zu identifizierenden Szenen hat die Radierung ein durchsichtiges didaktisches Programm. Mehr noch, alles geschieht hier mit so großer Ernsthaftigkeit, dass man sich nicht scheuen würde, den Jungen Fleiß und Sorgfalt, Studium und ‚Diligentia‘ zuzusprechen.



Zudem finden sich einige Motive, die von der kunsthistorischen Bildung des Italieners zeugen, aber auch das hier vertretene akademische Ideal zum Ausdruck bringen. Dies beginnt mit der zentralen Figur des Zeichners, der seinen Fuß elegant auf den Tritt gestellt hat, und mit dem sich Alberti zu identifizieren scheint. Die Anlage dieser Rückenfigur entstammt Raffaels *Schule von Athen* und stellt dort eine nicht weiter identifizierte Figur dar, die zwischen den Figuren oberhalb und unterhalb der Treppe vermittelt (Abb. 11 und 12). Auch die Gruppe, die sich geometrischen Problemen zuwendet, verweist uns auf den Urbinaten und auf dessen *Schule von Athen*, von der wiederum ein besonders eifriger Junge übernommen wurde, der sich im Profil dargestellt findet (Abb. 13 und 14). So ist es das Detail des Zirkels, dem die Aufgabe zukommt, eine Gedankenbrücke zum vorbildlichen Kunstwerk herzustellen.<sup>79</sup> Schließlich handelt es sich bei dem ein Bein zeichnenden Knaben links um eine Assistenzfigur aus Raffaels *Parnass*, der die Worte des Homer notiert und für die Nachwelt überliefert (Abb. 15 und 16).<sup>80</sup> Ein wahrhafter Geniestreich ist Alberti gelungen, wenn er mit der Hand über dem Wort „ACADEMIA“ kein geringeres Kunstwerk als Michelangelos *David* alludiert und dem Künstler damit in der Radierung ein verborgenes Denkmal errichtet.

Schlussendlich spielt Alberti mit dem Motiv der Hand sogar auf die *Maniera* als Voraussetzung für den unvergänglichen Ruhm des Künstlers an.<sup>81</sup> In der Überhöhung künstlerischen Schaffens ist Albertis Radierung indes alles andere als neu, aber immerhin wird das Programm akademischer Ausbildung greifbar, wenn die Gattungen von Malerei, Skulptur und Architektur vorgestellt, zudem das Problem des Naturstudiums, menschlicher Anatomie und mit der Galerie die künstlerische Überlieferung als Horizont hinzugenommen werden. Um dieses Programm mit einiger Autorität auszustatten, erscheinen die Lehrer nicht nur alt, sondern geradezu weise. Die Szene mit dem ankommenden Schüler, der seine Mütze abzunehmen hat, spricht



15 Pierfrancesco Alberti, *Accademia d'Pitori*, Detail: sitzender Zeichner, um 1600, Radierung, 413 x 530 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1952-373



16 Raffael, *Parnassus*, Detail, gespiegelt, 1509–10, Fresko, Breite: 670 cm, Vatican, Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici



17 Marcantonio Raimondi (nach Raffael), *Das Urteil des Paris*, 1517–20, Kupferstich, 294 × 436 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-12.133

Bände. Vor allem die Raffael- und Michelangelo-Verehrung werden zum Mittel autoritativer Inszenierung. Bei alledem kann man Alberti dennoch nicht als einen Großen der Kunst erachten, wenn man sich die langweilige Behandlung von Linien und Schraffen vor Augen führt. Auch die Darstellung der Körper und Gesichter ist formelhaft geraten. Giordano Bruno hat recht. Regeln und Vorschriften haben über die Kunst gesiegt. In Wirklichkeit kommt es einer Selbstüberschätzung gleich, wie hier die ‚Klassiker‘ eingesetzt werden. Ja, es entbehrt nicht einer unfreiwilligen Komik, wenn Alberti seine Akademiendarstellung mit dem Raffael’schen *Parnass* und dessen *Schule von Athen* schmückt und in einem Atemzug nennt.

Wenn die Nachahmungslehre in der Bildenden Kunst um 1600 strikte Kanonisierung offenbart, so war ihr zu Beginn ein verheißungsvoller Auftakt beschieden. Es gibt vermutlich kein überzeugenderes Programmbild der ‚Imitatio veterum‘ als Marcantonio Raimondis um 1515 entstandenen Kupferstich (Abb. 17) des *Pariserurteils*. Das Werk stellt eine Inkunabel der italienischen Hochrenaissance dar und obwohl sich keine Vorzeichnungen erhalten haben, ist davon auszugehen, dass es nach Raffael’s Entwurf gestochen wurde.<sup>82</sup> Raimondis Nachstich war schon im 16. Jahrhundert so berühmt, dass er in Vasaris Raffael-Vita Erwähnung findet. Der Kupferstich stellt ein Programmbild dar, das Schönheit zugleich als Synthese berühmter antiker Kunstwerke und im Sinne des Ausgleichs von Gegensätzen erachtet. Selbstbewusst lautet die auf einer kleinen Tafel angebrachte lateinische Inschrift: „Vor der Schönheit verstummen Klugheit, Tugend, Macht und Reichtum“.<sup>83</sup>

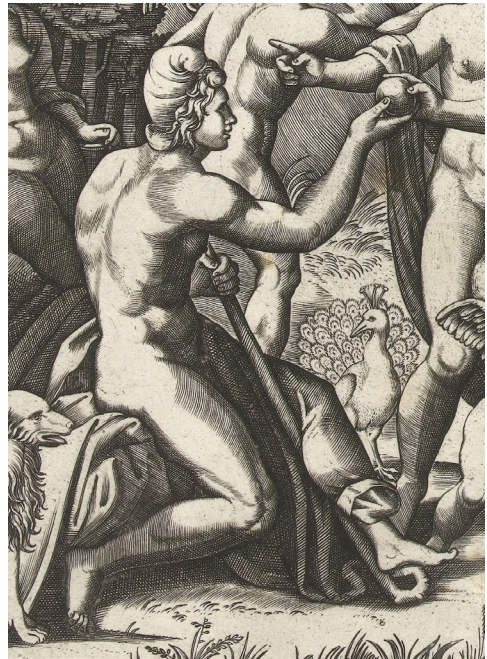
So verbindet Raffael zahlreiche antike Skulpturen und zwei Reliefs zu einem Ganzen und spielt mit dem Thema der Auswahl auf jene berühmte Erzählung von Zeuxis und den krotonischen Jungfrauen an, die Schönheit als Folge der Synthese schöner Einzelheiten zu begreifen sucht. Ganz so,



wie es Plinius in seiner *Naturgeschichte* zu berichten weiß, wenn er schreibt, dass Zeuxis „[...] fünf auswählte, um durch die Malerei das wiederzugeben, was er an jeder besonders bewundernswert fand.“<sup>84</sup> Der Künstler folgt dem bereits von Cicero beschriebenen Synthese-Konzept, wenn er für seine Darstellung des Paris auf das Motiv des *Torso Belvedere* (Abb. 18 und 19) und für seine Darstellung der Venus auf jenes der *Venus Pudica* (Abb. 20 und 21) und für Minerva schließlich auf die Rückenansicht der *Venus Kallipygos* (Abb. 22 und 23) zurückgreift, die für ihr schönes Hinterteil berühmt war.<sup>85</sup> Damit nicht genug, standen dem Urbinaten doch über die Skulpturen hinaus zwei antike, aus dem 2. Jahrhundert stammende Reliefs des *Pariserurteils* zur Verfügung. Während er für die Anlage der Komposition und die Gruppe der Flussgötter rechts auf die erhaltene Seite eines Sarkophags in der Villa Medici zurückgreift, orientiert er sich bei der Gestaltung der drei links sitzenden Nymphen an einer ähnlichen Gruppe auf einem Relief des Doria Pamphilj-Sarkophags.<sup>86</sup> (Abb. 24 und 25) Zugleich paraphrasiert er für den mächtigen Körper des hingelagerten Mannes Statuen antiker Flussgötter, wie es bereits Michelangelo in seinem Adam-Motiv aus der Sixtinischen Kapelle leistet (Abb. 26).<sup>87</sup>

In formaler Hinsicht entspricht das Zusammenspiel aller hier gezeigten Maßnahmen dem Ideal der von der klassischen Rhetorik propagierten Abfolge der Planung und Durchführung einer Rede. Thema des Bildes ist die Schönheit und die Voraussetzung ihrer Entstehung. Dies geschieht unter Zuhilfenahme antiker Reliefs, die mit dem Paris-Thema bereits das Problem von Auswahl oder ‚Electio‘ repräsentieren. Mit diesem Arbeitsschritt geht die Aufgabe der Inventio einher. Sodann erfolgt mit jener der Dispositio die Anordnung des Stoffs und seine Ausschmückung, die unter Verwendung klassischer Vorbilder geschieht. Dabei lernen wir, wie der Künstler den ästhetischen Prozess moderiert und in einem metaphysischen Sinne die Idee des Maßes inszeniert.

Spätestens jetzt wird klar, dass wir es mit einer Kunstallegorie zu tun haben. Paris ist Maler. Er re-



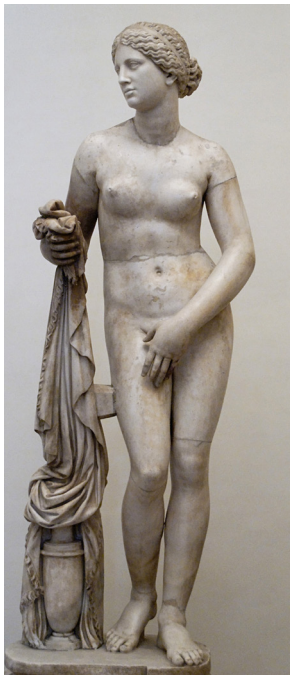
18 Marcantonio Raimondi (nach Raffael), *Das Urteil des Paris*, Detail: Paris, 1517–20, Kupferstich, 294 x 436 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-12.133



19 Apollonio di Atene, *Torso von Belvedere*, gespiegelt, 1. Jh. v. Chr., Marmor, 159 cm, Vatikan, Museo Pio-Clementino



20 Marcantonio Raimondi (nach Raffael), *Das Urteil des Paris*, Detail: Venus, 1517–20, Kupferstich, 294 × 436 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-12.133



21 Aphrodite von Knidos, *Venus pudica*, Kopie nach Praxiteles, gespiegelt, 350–340 v. Chr., Rom, Museo Nazionale Romano

präsentiert das Prinzip der *Electio* und Raffael spricht dies in einem Brief an Baldassare Castiglione aus dem Jahre 1514 deutlich aus.<sup>88</sup> Er dankt dem Freund für dessen Lob des Galatea-Freskos und schreibt: „Wegen der Galathea würde ich mich für einen großen Meister halten, wenn auch nur die Hälfte der vielen Dinge an ihr wären, die Eure Herrlichkeit mir schreibt; [...]. Übrigens möchte ich Euch sagen, dass ich, um eine schöne Frau zu malen, mehr schöne Frauen sehen müsste, unter der Bedingung, dass Ihr mir bei der Auswahl behilflich sein würdet. Aber mangels guter Richter und schöner Frauen bediene ich mich einer gewissen Idee, die mir in den Sinn kommt.“<sup>89</sup> Der Brief Raffaels ist außerordentlich einflussreich und populär.<sup>90</sup> Lodovico Dolce publiziert ihn erstmals 1554 und schon fünf Jahre später ein zweites Mal. Bernardino Pino sodann 1574 und 1582.<sup>91</sup>

Castiglione soll durch Raffaels Antwortschreiben deutlich werden, dass es für die *Electio* des transzendentalen Vermögens einer ‚certa idea‘ bedarf, um die jeweils schönsten Teile erkennen und aussuchen zu können.<sup>92</sup> Denn sowohl in seiner Konzeption des *Parisurteils* als auch in seinem Brief spielt der Künstler auf Plinius’ Anekdote von den krotischen Jungfrauen an. Es ist die Aufgabe der Kunst, die Wirklichkeit zu idealisieren. Im Sinne einer solchen Idealisierung folgt bereits die Syntax der Komposition des *Parisurteils* einem idealen Schema, wenn der Künstler horizontale und vertikale Bildachsen herausstellt und die jeweils gegenüberliegenden Ecken bei seiner Gestaltung durch Diagonalen miteinander zu verbinden weiß. Auf diese Weise entsteht ein beruhigter Gesamteindruck, der es dem Betrachter ermöglicht, sich den Motiven nach und nach zu widmen, um seine Lektüre des Bildes als ein Zusammenspiel von harmonischem Gesamteindruck und gelungenen Details zu erleben. Das *Parisurteil* stellt Muster und Modell einer um Klarheit bemühten Kunst dar.

In Raffaels Komposition entsteht Schönheit – wie Tugend in der *Nikomachischen Ethik* – als Ausgleich von Gegensätzen und wird zur Konsequenz einer um Harmonie bemühten Gestaltungspraxis.<sup>93</sup> Zudem gelingt es dem Künstler, der aktiven Paris-Gruppe links mit den Flussgöttern und der Najade rechts Sinnbilder der *Contemplatio* entgegenzustellen, die in vollkommener Entspannung und ‚tranquillitas animi‘ dasitzen und die sie umgebende Natur betrachten. Lediglich die mit einem Schilfkranz ausgestattete Najade (Abb. 27) nimmt im Sinne einer Alberti’schen Vermittlungsfigur Kontakt mit uns auf.<sup>94</sup> Sie weiß um die Anwesenheit des Betrachters und blickt neugierig in unsere Richtung.

Der nach Raffael entstandene Kupferstich gehört zu den wichtigsten Programmbildern der Hochrenaissance. Dies belegen zahlreiche Künstler, die sich mit ihm auseinandergesetzt und vorbildliche Motive daraus übernommen haben, um das Problem von Auswahl und Schön-



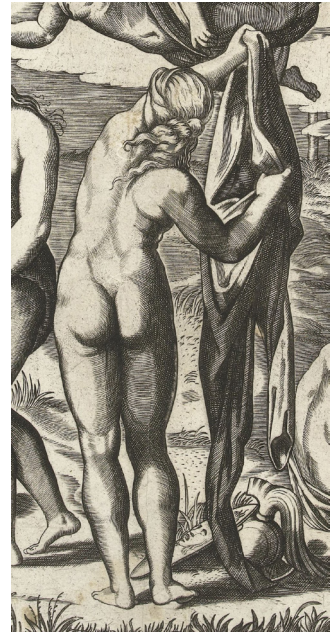
heit zu kommentieren.<sup>95</sup> Sowohl Annibale Carracci als auch Caravaggio haben sich mit Raffaels Kupferstich befasst, um ihre persönliche Deutung der Imitatio zu liefern und das Problem künstlerischer Synthese zu reflektieren.

#### 4. Una scuola dei sileni

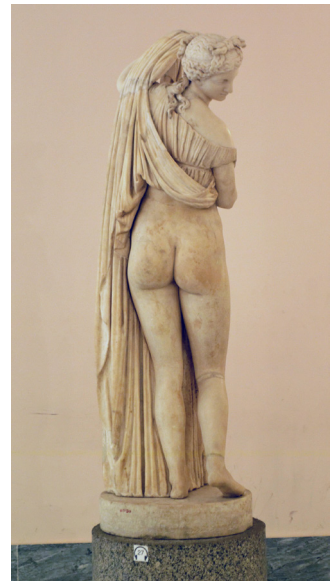
Dass Annibale Carracci sich intensiv mit der Kunst seiner Vorgänger auseinandergesetzt und die Frage ihrer Vorbildlichkeit bedacht hat, ist oft bemerkt worden.<sup>96</sup> Dass er sich mit dem Paris-Stich und der in ihm vertretenen Imitatio-Lehre sogar konkret beschäftigt hat, wurde jedoch bisher übersehen. So stellt der nach Carracci entstandene Kupferstich *Johannes des Täufers* von Pietro del Po insofern eine erkennbare Auseinandersetzung mit dem Urbinaten dar, als der Bologneser Maler für seine Darstellung des Propheten das Paris-Motiv als Vorbild nutzt (Abb. 18 und 28) und damit die Frage nach der Bestimmung des idealen Künstlers stellt.<sup>97</sup> Der Täufer sitzt neben einem Baum in der Wüste und zeigt auf den in der Ferne befindlichen Christus. Der erotisch-mythologischen Erzählung bei Raffael wird ein christlicher Deutungshorizont entgegengestellt, bei dem der Kontrast von Nah und Fern ins Auge sticht. Carracci orientiert sich in mehrfacher Hinsicht am Vorbild Raffaels, wenn er Arm- und Sitzhaltung identisch übernimmt. Zudem hält Johannes den Kreuzes- so wie Paris den Hirtenstab. Schließlich sitzen beide auf ihrem Gewand. Doch in einer Hinsicht findet eine wichtige Veränderung statt: Johannes schaut uns an. Er weiß um unsere Anwesenheit und zeigt auf den weit entfernt stehenden Heiland.

Der Künstler wird zum Mittler und spielt mit der Anwesenheit des Publikums, um auf den wartenden Christus zu weisen, der durch einen Heiligenschein hervorgehoben wird. Carracci ist keineswegs der erste Künstler, der Raffaels Programm christlich umdeutete. Bereits Sebald Beham (Abb. 29) hat im Jahre 1519 unmittelbar nach Erscheinen des Kupferstichs darauf reagiert und dem Auswahl-Konzept eine andere Pointe gegeben, wenn er aus Paris Adam werden lässt, der kurioserweise Eva den Apfel zu reichen scheint. Das Sitzmotiv wird mit leicht veränderter Beinstellung dem italienischen Vorbild entnommen, lediglich die phrygische Mütze hat im Paradies zu weichen. Mit seiner Neufassung ruft Beham in Erinnerung, dass der Apfel Gefahr, Sünde und Streit symbolisiert und bereits im Fall der mythologischen Erzählung die Ursache für den trojanischen Krieg darstellt.<sup>98</sup> Wir haben es mit einer kritischen Sicht auf Raffael zu tun, denn Schönheit und Verführung zur Sünde gehören in Behams Kupferstich zusammen.

Es ist, als wollte sich auch Carracci von den ‚bewundernswerten‘ Gliedmaßen und dem sexuellen Begehren schöner Frauen dis-



22 Marcantonio Raimondi (nach Raffael), *Das Urteil des Paris*, Detail: Minerva, 1517–20, Kupferstich, 294 × 436 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-12.133



23 Venus Kallipygos, 1.–2. Jh. n. Chr., Marmor, 160 cm, Neapel, Museo archeologico nazionale, Inv. 6020



24 Sarkophag mit dem Urteil des Paris, Detail, um 180–200 n. Chr., Marmor, 90 × 230 cm, Rom, Villa Medici



25 Marcantonio Raimondi (nach Raffael), *Das Urteil des Paris*, Detail: Flussgötter, 1517–20, Kupferstich, 294 × 436 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-12.133



26 Michelangelo, *Erschaffung des Adams*, Detail, 1511, Fresko, Vatikan, Sixtinische Kapelle

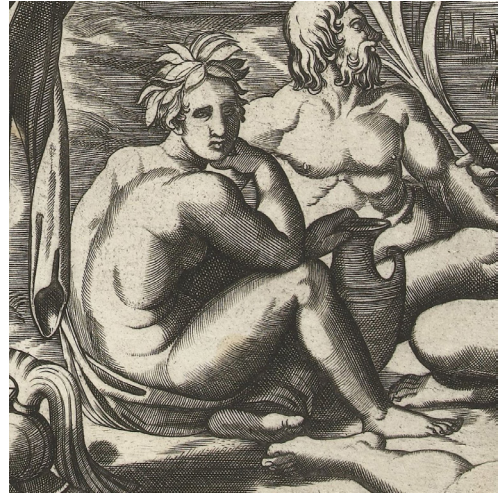
tanzen, um künstlerischer Erkenntnis einen höheren Rang zuzuweisen. So erhält die Frage idealer Schönheit in Carraccis Bild einen religiösen Bezugspunkt, ersetzt der Hinweis auf die Ankunft Christi doch die ursprüngliche Wahl der Attraktivsten. Darüber hinaus ordnet sich der Künstler unter, wenn seine dienende und aufopfernde Rolle mit jener des Propheten verglichen und die Malerei in den Dienst Christi gestellt wird. Carracci überhöht die Aufgabe der Malerei in religiöser Metaphorik. Kunst verlangt vom Maler Opfer und Hingabe. Sie steht im Dienst christlicher Lehre. Daraus erwächst ihre Dignität. So spielt der Künstler offensichtlich auf jene Verse bei Lukas an, die von Johannes handeln: „Und er [Johannes, J.M.] wird viele der Israeliten zu dem Herrn, ihrem Gott, bekehren. Und er wird vor ihm hergehen im Geist und in der Kraft des Elia, zu bekehren die Herzen der Väter zu den Kindern und die Ungehorsamen zu der Klugheit der Gerechten, zuzurichten dem Herrn ein Volk, das wohl vorbereitet ist.“<sup>99</sup> Kunst ist Verkündigung im Dienste des Glaubens und Carracci sieht den Künstler, und vor allem aber sich selbst, in der Rolle des Propheten.

Im Unterschied zu den genannten Künstlern kommt Caravaggio zu einer anderen Lösung. Er verrät den Inhalt seines Selbstbildnisses und führt eine obszöne und eine christliche Deutung zusammen, wenn er gleichzeitig auf die Vorbilder Dürer und Raffael zurückgreift, um zwei Motive auf unvorhersehbare Weise zu verbinden. Zwar haben sich in der Sekundärliteratur für alle Gegenstände des Bildes gelehrte Erklärungen finden lassen, doch reicht dies zum angemessenen Verständnis nicht aus. Es reicht nicht aus, weil wir es mit einem Gemälde und keinem Text zu tun haben. Denn so überzeugend die Attribute und Details in allen diesen Deutungen auch aus Traktaten und literarischen Vorlagen hergeleitet werden können, so erklärungsbedürftig bleibt das Sitzmotiv.

Keith Christiansen verdanken wir die Erkenntnis, dass auch Caravaggio auf Raffaels Komposition zurückgegriffen hat, wenn er das Sitz- und Haltungsmotiv seines *Bacchino malato* jenem der Najade aus dem *Parissurteil* entlehnt. Bereits 1996 hat der Caravaggio-Forscher einen Beitrag über das ikonografische Prozedere des Lombarden veröffent-



licht. Hier weist der amerikanische Kunsthistoriker auf die Grazie des Najaden-Motivs (Abb. 27) hin, das schon in jener Zeit als derart elegant empfunden wurde, dass es von Raimondi auch als isolierte Figur (Abb. 30) mit Amphore dargestellt wurde.<sup>100</sup> Dabei sei nicht vergessen, dass weitere Forscher Vorschläge für das Sitzmotiv unterbreitet haben. So hat Ferdinando Bologna auf ein Fresko von Caravaggios Lehrer Simone Peterzano (Abb. 31) verwiesen, der es bei seiner Darstellung der *Sibylla Persica* im Presbyterium der Certosa di Garegnano verwendet.<sup>101</sup> Dies liegt auch insofern nahe, als dass die ungewöhnliche Handstellung des *Bacchino* die der *Sibylla-Persica* widerspiegelt. Geradezu begehrt hält er die Trauben. Bereits Christiansen hat die Übereinstimmung mit Peterzanos *Sibylla Persica* gesehen und eingewendet, dass dieser für sein Fresko ebenfalls das genannte Vorbild aus Raffaels *Pariserurteil* genutzt habe.<sup>102</sup>



27 Marcantonio Raimondi (nach Raffael), *Das Urteil des Paris*, Detail: Najade, 1517–20, Kupferstich, 294 × 436 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-12.133

Die Najade als Modell für das Sitzmotiv des *Bacchino malato* zu identifizieren leuchtet in formaler Hinsicht ein, wenn man das dargestellte Bein des Jungen hinzunimmt. Die Binnengestaltung des Körpers allerdings gibt Calvesi Recht, greift Caravaggio doch auch auf das Dürer'sche Vorbild zurück (Abb. 4). Doch während die Wirbelsäule der Najade in Raimondis Kupferstich deutlich zu erkennen ist, hat Dürer den Körper Christi in seinem Holzschnitt so weit gedreht, dass der Rücken seitlich abgebildet und der vordere Teil des Oberkörpers sichtbar wird. Caravaggio vermittelt zwischen beiden Vorbildern und zeigt in seinem Gemälde wie Dürer die Konturlinie des Rückens, verzichtet aber wie Raimondi auf die Darstellung des Brustkorbs. So macht die Synthese von Raffael und Dürer bei Caravaggio auf einer ersten Ebene zunächst einmal deutlich, dass der lombardische Künstler vermeintlich Heterogenes zu verbinden weiß und keinesfalls einem rein italienischen Kanon folgt.

Im Unterschied zu Calvesi hat es Christiansen in seinem Aufsatz bei dem Hinweis auf die Najade belassen und im Laufe seiner Darlegungen auf zahlreiche weitere Raffael-Zitate hingewiesen, deren Kenntnis er als Teil von Caravaggios Ausbildung erachtet. Und auch Bologna misst dem Bezug zu Peterzano keine tiefere Bedeutung bei, sondern sieht hier lediglich eine Formwiederholung. So kann es nicht wundern, dass Calvesis Deutung für die Caravaggio-Forschung bis heute besonders einflussreich geblieben ist und sein Dürer-Vergleich ‚en permanence‘ wiederholt wird.<sup>103</sup> Zudem fällt auf, dass alle Forscher immer nur ein einziges Vorbild für den *Bacchino* genannt haben, wo doch zumindest theoretisch mehrere zugleich möglich wären.

Mit seiner Bezugnahme auf die Raffael'sche Najade hat Caravaggio in Wirklichkeit einen witzigen und bisher unentdeckten Deutungshorizont eröffnet. Denn wie schon Carracci vor ihm, nutzte er jene Komposition, die als Kunstallegorie und als Sinnbild der notwendigen Verbindung von *Imitatio* und *Electio* in die Geschichte eingegangen ist. Auf diese Weise erhält sein Gemälde eine doppelte Stoßrichtung. Es fragt nach der Vorbildlichkeit des Urbinaten und nach dem im Paris-Kupferstich thematisierten Problem künstlerischer Auswahl. Dabei macht sich der Künstler einen Spaß daraus, die Auswahl, die bei Raffael in übertragenem Sinne gemeint ist, wörtlich zu verstehen. So wird im *Bacchino* auf an-



28 Pietro del Po (nach einem verlorenen Gemälde Annibale Carraccis), *Johannes der Täufer in der Wüste*, 1650–90, Kupferstich und Radierung, 428 × 332 mm, London, British Museum, Inv. U.1.141



29 Sebald Beham, *Adam auf einem Baumstumpf sitzend mit Apfel in der Hand*, 1519, Kupferstich, 65 × 50 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RPP-OB-10.705

spielungsreiche Weise das verhandelte Problem der *Electio* auf die Auswahl möglicher sexueller Partner übertragen.

Nimmt man zudem die Geschlechtsverwandlung von der Najade zum Silen beim Wort, so erhalten die hervorgehobenen Pfirsiche eine sexuelle Bedeutung und spielen für die Interpretation des Bildes eine wichtige Rolle. Wie schon der Blick des jungen Mannes nimmt auch das Obst eine Mittlerfunktion im Hinblick auf den Betrachter ein. Caravaggio spielt in seinem Gemälde mit der Rundform der Früchte, ihrer Möglichkeit sich selbstständig in Bewegung zu versetzen. Überdies erscheint die farbliche Angleichung von Pfirsichen und Inkarnat als signifikante Inszenierung. Dieser ästhetische Wink des Malers sticht ins Auge. Für die Deutung des *Bacchino* ist der Wechsel von der weiblichen Najade zum männlichen Silen insofern aussagekräftig, als beide Geschlechter und ihre sexuellen Möglichkeiten miteinander verbunden werden.<sup>104</sup> Wir haben es mit einer Allegorie zu tun, bei der Frauen zu Männern und Männer zu Frauen werden. Caravaggio nutzt die Pfirsich-Metaphorik, um eine kunsttheoretische Botschaft sexuell zu codieren, bei der Raffaels Auswahl der Schönsten zu einem homosexuellen Angebot verändert wird.

Führt man Raffaels Najade, Bernis Pfirsich-Gedicht und die Schleife als Attribut der Promiskuität zusammen, ergibt sich folgende Aussage: Im Gemälde werden auf anspielungsreiche Weise Pfirsiche angeboten. Der Betrachter muss entscheiden. Der junge Mann ist Pfirsich, er gibt und er nimmt diese Früchte, ist sowohl aktiv als auch passiv. Die formale Ausrichtung der Pfirsiche macht diese Alternative deutlich. Der verborgene Witz des Bildes besteht darin, zugleich harmlos und obszön zu sein. Harmlos für die Harmlosen und obszön für jenen Adressatenkreis, der mit den dargestellten Metaphern und Praktiken vertraut ist. Wer um die Bedeutung von ‚*dare le pesche*‘ weiß, wird jedenfalls eine erotische Deutung und eine Offerte gleichermaßen in Betracht ziehen. Auf diese Weise wird die Auswahl künstlerischer Vorbilder und sexueller Partner parallelisiert.



Anders als in Carraccis frommer Raffael-Umdeutung macht sich Caravaggio einen Spaß daraus, dazu einzuladen nicht bloß wie Paris mit Frauen, sondern auch mit Männern, nicht bloß mit einer oder einem, sondern mit allen ins Bett zu gehen und sich im gleichen Atemzug über die Raffael-Hörigkeit vermeintlicher Kenner sowie über die Verbindlichkeit von deren Kanon lustig zu machen. Es gilt an Jutta Helds Bemerkung zur libertären Kultur zu erinnern. Freiheit gehört zur Kunst wie zum Leben.

Es sollte deutlich geworden sein, dass der Maler sein Bild als Falle im Sinne der ‚burla‘ inszeniert hat, denn am Ende sehen wir uns mit einer ebenso dreisten wie kompromittierenden Frage konfrontiert und als potenzieller Sexualpartner in den Blick genommen. Meine Interpretation hat zahlreiche Zoten zutage gefördert, die wir im Sinne bernesker Diktion als die eigentlichen ‚Leckerbissen‘ erachten müssen, die Caravaggio offeriert. Wer in dieses Labyrinth hinein- und dann auch wieder hinausfindet, wird belohnt – nicht mit Moral, sondern mit ästhetischem Anarchismus. Kunsttheoretische Prinzipien und Gewissheiten stehen dabei nicht im Vordergrund. Vielmehr ist es der Witz, den es zu entdecken gilt. Er ist Zentrum oder besser noch Höhepunkt des Gemäldes.

Aber wie entsteht im *Bacchino malato* der eingangs behauptete Witz? Caravaggio ermöglicht eine witzige Deutung bereits insofern, als er sich selbst mit einem Satyr identifiziert und sich damit die Rolle eines ‚komischen Helden‘ zuweist. Dies betrifft die Rahmenerzählung, doch was dürfen wir als konkrete Clavis erachten, die dem wenig bewegten, wenig erzählerischen Bild einen komischen Effekt hinzufügt? Witz findet im Gemälde auf unterschiedlichen Niveaus statt, die es noch einmal zu benennen gilt. Zunächst produziert Caravaggio ein absichtliches Missverständnis, wenn er wörtlich deutet, was im übertragenen Sinne zu verstehen wäre. Raffael redet nicht über Sexualität, sondern Schönheit. Der Paris-Kupferstich erzählt von der zu leistenden Auswahl des Künstlers, dessen Erkenntnis des jeweils Schönsten Kunst überhaupt erst möglich macht. Caravaggio unterstellt jedoch mit seinem Gemälde, dass es Paris weniger um Schönheit als vielmehr um Sexualität

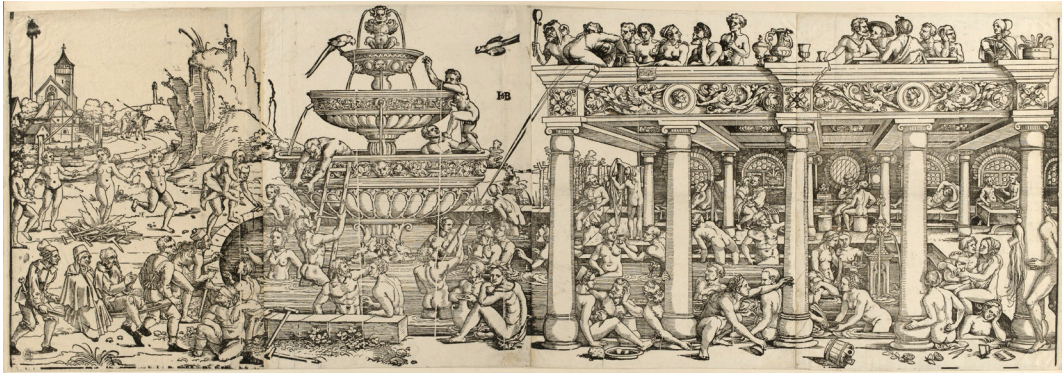


30 Marcantonio Raimondi, *Sitzende Nackte mit Amphore, gespiegelt*, 1510–1520, Kupferstich, 80 x 58 mm, London, British Museum, H,2.31



31 Simone Peterzano, *Studie für die Sibylla Persica in der Certosa di Garegnano (Mailland)*, Kohle und weiße Kreide auf grauem Papier, 240 x 183 mm, um 1580, Mailand, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni





32 Sebald Beham, *Jungbrunnen und Badehaus*, um 1536, Holzschnitt, 378 x 1193 mm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. A 3016

geht, was insofern nicht unbegründet ist, als die Nacktheit der drei Göttinnen wie ein Wettbewerb um sexuelle Attraktivität erscheint. Der zweite Witz betrifft die Auswahl der im *Parisurteil* möglichen Motive. Im Unterschied zu Carracci entscheidet sich der Lombardische Künstler gegen den bedeutsamen Paris und für die vermeintlich unwichtige Najade, gegen das Individuum und für ein anonymes Gattungswesen und deren Sinnlichkeit. Die Komik entsteht mit dem Umschlagen von der regelhaften zur parodistischen Nachahmung. Caravaggios *Imitatio* offenbart sich als komische Praxis, denn die Nachahmung eines vermeintlich gelehrten Vorbildes dient in Wirklichkeit nur der Darstellung und Inszenierung des Lustgewinns. Der dritte Witz geht schließlich mit den dargestellten Pfirsichen einher, mit deren Bedeutung wir uns am Ende als Sexualpartner identifiziert sehen müssen.<sup>105</sup>

Wenn wir noch einmal an Castigliones Idee vom Funktionieren der ‚burla‘ als Falle denken, so erinnert die Bildargumentation an eine sokratische Gesprächsführung, bei der wir uns zunächst überlegen wähen, um schließlich vom Künstler in unserer Naivität vorgeführt zu und in eine Falle gelockt zu werden. Caravaggio folgt damit Bernis Konzept des *Capriccios*. Nicht Regelmäßigkeit, sondern Unvorhersehbarkeit und unwahrscheinliche Einfälle vermögen Kunst zu generieren. Vorbilder garantieren keinesfalls die Qualität ästhetischer Leistung. Der Maler folgt dem Dichter auch im Sinne einer ungeschmückten Kunst und nicht zuletzt im rhetorischen Ideal der ‚Brevitas‘, was weiter auszuführen wäre. Aus alledem wird deutlich, dass Caravaggios sogenannter *Bacchino malato* in vielerlei Hinsicht ein parodistisches Unterfangen des konventionellen Kunstdiskurses darstellt. Anders als beim Urbinateen handelt es sich bei dem Gemälde um eine Allegorie, bei der Auswahl und Geschlecht des ‚Vorbilds‘ oder ‚Partners‘ nicht im Vorhinein feststehen, kommen doch Männer wie Frauen, Dürer und Raffael gleichermaßen in Betracht. Dass in allen Deutungen bisher entweder eine sexuelle oder kunsttheoretische Absicht vorgeschlagen, aber ihr Zusammenhang nicht gesehen wurde, ist aufschlussreich.

In methodischer Hinsicht sind die referierten Erkenntnisse höchst interessant, denn nur Calvesis Deutung bietet eine Erklärung für das Dürersche Christus-Motiv, die über den rein formalen Bezug hinausgeht, wenn er die Entlehnung durch den christologischen Kontext der Eucharistie legitimiert sieht. In Calvesis Analyse wird allerdings nicht deutlich, warum Caravaggio seinen *Bacchino* mit einem Christusbild unterlegt und worin Christus und Silen ihren gemeinsamen semantischen Fluchtpunkt haben? Das eucharistische Symbol der Weintrauben ist eine Analogie, die allein nicht ausreicht, die Überblendung von Mythologie und christlicher Heilslehre zu erklären. Deswegen sei der kapriziös-se-

xuellen Deutung abschließend eine ernsthafte hinzugefügt, hält das Gemälde doch im Sinne des Capriccios einen weiteren unerwarteten ‚Sprung‘ bereit.

Bereits Reynolds hat in Bezug auf Berni von der sokratischen Maske des Dichters gesprochen und diese mit Erasmus' Adagium *Sileni Alcibiadis* in Verbindung gebracht. So wird Sokrates bereits von Ficino als ein „listiger und verschlagener Jäger“ bezeichnet, der die Schönen mit Netzen gefangen nimmt und zur Philosophie führt.<sup>106</sup> Caravaggio beteiligt sich an diesem Spiel, wenn er sich als Silen verkleidet, der mit Bezug auf Sokrates als bleich und melancholisch erscheint. Der Maler kokettiert mit der Sokrates-Rolle und inszeniert sich zugleich als Repräsentant der Sinnlichkeit, wenn er die Trauben mit beiden Händen ergriffen hat und mit allen Sinnen zugleich die Welt in sich aufzusaugen scheint. Doch es bleibt nicht bei der Identifikation mit Sokrates, denn jetzt erhält die Entdeckung Calvesis ihren tieferen Sinn. Nur wenige Denker haben die Nähe von Sokrates und Christus so intensiv zum Ausdruck gebracht wie Erasmus von Rotterdam. Im genannten Silen-Adagium berichtet der Niederländer nicht nur über das silenische Äußere des Sokrates, sondern auch vom silenischen Wesen Christi. Nach zahlreichen Aufzählungen folgt im Text vollkommen unerwartet die Frage und der eigentliche Höhepunkt, wenn es heißt: „Aber ist nicht Christus der größte Silen von allen? Wenn es erlaubt ist, über ihn auf eine solche Weise zu sprechen – und ich kann nicht erkennen, warum nicht alle, die sich in Freude als Christen bekennen, ihr Bestes tun, ihm darin nachzueifern.“<sup>107</sup>

So entspricht Calvesis Entdeckung des Dürers-Motivs als Vorbild für den *Bacchino* dem erasmischen Silen-Adagium insofern, als bereits der niederländische Theologe an entscheidender Stelle auf den verborgenen Christus verweist. Denn unter seinem silenhaften Selbstbildnis lässt Caravaggio Dürers Christusgestalt aufscheinen. Nun findet sich auch eine Erklärung für den Umstand, dass der *Bacchino* den Wein mit beiden Händen ergriffen hat, erinnert dies immerhin entfernt an eine betende Handstellung. Während Raimondi und Raffael ihre Motiv-Übernahmen antiker Vorbilder im Sinne rhetorischen Schmucks zu inszenieren wissen, verbirgt Caravaggio seine Entlehnungen im



33 Sebald Beham, *Jungbrunnen und Badehaus*, Blatt 2, Detail, um 1536, Holzschnitt, 378 × 1193 mm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. A 3016



34 Sebald Beham, *Jungbrunnen und Badehaus*, Blatt 3, Detail, um 1536, Holzschnitt, 378 × 1193 mm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. A 3016

Sinne silenischer Dissimulatio. Unter Maßgabe des Dekorums werden im *Parisurteil* antike Skulpturen verwendet, um Göttinnen zu repräsentieren, wie es der Ornatus fordert. Im Unterschied dazu nutzt Caravaggio das Unpassende und thematisch Unzusammenhängende, um die Vorbilder zu kaschieren und folgt damit einer silenischen Bildpoetik. Mit seinem Werk geht eine Dissimulatio unter christlichen Vorzeichen einher, wenn sogar das Vulgäre als Tarnung genutzt wird. Im Zotigen wird das Allerhöchste verborgen.

Vor dem Hintergrund von Bernis *Dialogo* und Erasmus' Silen-Adagium habe ich den *Bacchino maulato* als Programmbild gelesen. So wie sich der Dichter gegen den Petrarkismus richtet, so wendet sich der Maler gegen den Raffaelismus. Dafür greift er mit der Paris-Figur ein in kunsttheoretischer Hinsicht zentrales Motiv aus dem Kunstschaffen des Urbinate auf und wendet es mit ironischer Absicht gegen seine ursprüngliche Intention. Dabei ist es weniger Raffael als vielmehr die zur Norm erhobene Nachahmung von dessen Kunst, die im Bild kritisiert wird. Ja, er spielt mit der silenischen Maske und bedient sich einer Bilddramaturgie, bei der sich alles gegen den Augenschein wendet. Mögen wir auch glauben, einen als Satyr verkleideten jungen Mann zu erblicken, so hat es jener längst unternommen, uns in den Blick zu nehmen. Nicht Schönheit, sondern eine befreite Sinnlichkeit stellt sich als das eigentliche Thema des Bildes heraus. So handelt es sich auch nicht um Früchte, sondern wie schon bei Berni um ein Lob der durch die Pfrische repräsentierten Sexualität. Nichts ist, was es scheint.

Nicht erst Edouard Manet hat die magische Anziehungskraft der Najade in Raimondis Kupferstich entdeckt und sie in ein parodistisches Werk übertragen, sondern bereits Sebald Beham spielt bei der zentralen Figur seines vielfigurigen Jungbrunnen-Holzchnitts (Abb. 32) mit dem Motiv der attraktiven jungen Frau (Abb. 33). Der Reformationskünstler inszeniert in seinem großformatigen Holzschnitt ‚Sodom und Gomorra‘, wenn er aus den ankommenden alten Frauen und Männern attraktive Sexualpartner werden lässt und dabei die Idee der Renaissance in höchst eigenwilliger Weise als Resexualisierung interpretiert. Behams Verwendung zahlreicher italienischer Motive, die von Michelangelo zu Raffael führen, finden sich im und um den Jungbrunnen herum. Sogar die im Paris-Kupferstich erzürnte Minerva (Abb. 34) ist Teil des erotischen Geschehens, doch scheint sie sich im Holzschnitt nicht wütend abzuwenden, sondern vielmehr abzutrocknen, nachdem sie aus dem Brunnen gestiegen ist. Behams gleichzeitige Inszenierung und Demaskierung eines italienischen Kunstideals jedenfalls findet in der Figur der Najade ihren Höhepunkt. Wie in Caravaggios *Bacchino* blickt sie uns an, um uns zu verführen und ins Innere des Bildes zu locken.<sup>108</sup> Caravaggio hat diesen Witz verstanden und das Tohuwabohu aus Männern und Frauen in zwei Pfrische verwandelt. Ironische Bilddramaturgie und Betrachter-Ansprache sind bereits bei Beham etabliert. Am Ende offenbart sich jeder Witz als Allgemeingut. Wie ein Sprichwort hat er keinen Urheber, sondern nur Erzähler und gehört allen.

Will man meine Interpretation mit Schlagworten pointieren, so hat sich der Künstler für das Niedere und gegen das Hohe, für Jerusalem und gegen Athen, für Marsyas und gegen Apoll, für die Farbe und gegen den Disegno, für das Fleisch und gegen den Geist, für das Capriccio und gegen klassizistische Normen entschieden. Wir haben es mit einem gemalten Imperativ zu tun, der den Augenblick im Sinne des ‚Carpe diem‘ feiert. Caravaggios Kunst wird von nun an eine eigene und unverwechselbare Poesie entwickeln, die wie ein Pfeil durch die Jahrhunderte fliegt und Schönheit unter der Bedingung von Vergänglichkeit vor Augen führt.



## Anmerkungen

- 1 Für Hinweise und Kritik sei Birgit Ulrike Münch, Andreas Beyer und Thomas Rahn herzlich gedankt. Zu einer ersten Annäherung an die Phänomene von Witz und Obszönität in Bezug auf Caravaggio vgl. Jürgen Müller, „Cazzon da mulo‘ – Sprach- und Bildwitz in Caravaggios ‚Junge von einer Eidechse gebissen‘“, in: *Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte*, hrsg. von Jörg Robert, Berlin/Boston 2017, S. 180–214. Zum caravaggesken Witz sei zudem auf meine Analyse zur *Buona ventura* im Louvre verwiesen. Vgl. Jürgen Müller, „Weitere Gründe dafür, warum die Maler lügen. Überlegungen zu Caravaggios ‚Handlesender Zigeunerin‘ aus dem Louvre“, in: *Arbeit am Bild. Ein Album für Michael Diers*, hrsg. von Steffen Haug u.a., Köln 2010, S. 156–167. In einer schon etwas ‚betagten‘ Studie ist der Verf. dem Problem von Bildironie und Witz in Bezug auf die niederländische Genremalerei nachgegangen. Vgl. Jürgen Müller, „Vom lauten und vom leisen Betrachten. Ironische Bildstrukturen in der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts“, in: *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*, hrsg. von Wilhelm Kühlmann und Wolfgang Neuber, Frankfurt a. M. 1994, S. 607–647. Zur Komik frühneuzeitlicher Kunst allgemein vgl. Roland Kanz, „Lachhafte Bilder. Sedimente des Komischen in der Kunst der frühen Neuzeit“, in: *Das Komische in der Kunst*, hrsg. von Roland Kanz, Köln 2007, S. 26–58.
- 2 Bereits Jacob Burckhardt hat die Bedeutung Bernis für die italienische Kultur des 16. Jahrhunderts erkannt und den Dichter in seiner „Kultur der Renaissance in Italien“ mehrfach erwähnt. Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, durchgesehen von Walter Goetz, Stuttgart<sup>10</sup> 1976, S. 143–158, bes. S. 152f.
- 3 Mit weiterführender Literatur zu Berni und zum Kontext einer subversiven Kultur vgl. Martin Mulsow, „Subversive Kommentierung. Burleske Kommentarpodien, Gegenkommentare und Libertinismus in der frühen Neuzeit“, in: *Der Kommentar in der frühen Neuzeit*, hrsg. von Ralph Häfner und Markus Volkel, Tübingen 2006, S. 133–160.
- 4 Zur Biografie des Dichters vgl. Anne Reynolds, *Renaissance Humanism at the Court of Clement VII. Francesco Berni's Dialogue against Poets in Context. Studies*, hrsg. und übersetzt von Anne Reynolds, New York/London 1997, S. 35–58.
- 5 Wie sehr der Dichter dabei Erasmus von Rotterdam und seiner Konzeption des paradoxen Enkomions folgt, ist in zahlreichen Aufsätzen beschrieben worden. Vgl. Erich Loos, „Die italienischen Dichtungen Francesco Bernis“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 11 (1960), S. 143–160. Die damit einhergehende Auflösung der Gattungshierarchie hat eine Entsprechung in der Kunstpraxis des 16. Jahrhunderts, wenn eine Mischung der Genres genutzt wird.
- 6 Vgl. Ulrich Schulz-Buschhaus, „Spielarten des Antipetrarkismus bei Francesco Berni“, in: *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*, hrsg. von Klaus W. Hempfer und Gerhard Regn, Stuttgart 1993, S. 281–331.
- 7 Vgl. hierzu Roland Kanz, auf dessen Forschungen ich hier zurückgreife. Vgl. Roland Kanz, *Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, München/Berlin 2002, S. 44–50.
- 8 Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a. M. 1964, S. 45.
- 9 Offensichtlich ist Berni von Erasmus' *Lob der Torheit* beeinflusst. Hinweise hierzu bei Reynolds 1997 (wie Anm. 4), S. 149–176. Auf Martial als Quelle für Caravaggio hat bereits Moffit verwiesen. Vgl. John F. Moffit, *Caravaggio in Context. Learned Naturalism and Renaissance Humanism*, Jefferson 2004, S. 100 und S. 150.
- 10 Vgl. Müller 2017 (wie Anm. 1).
- 11 Vgl. Adrienne Von Lates, „Caravaggio's Peaches and Academic Puns“, in: *Word and Image* 11 (1995), S. 55–60.
- 12 Vgl. hierzu Kanz 2002, S. 46–47.
- 13 Müller 2017 (wie Anm. 1).
- 14 John Varriano, *Caravaggio. The Art of Realism*, Singapur 2006, S. 68–70.
- 15 Francesco Porzio, *Caravaggio e il comico. Alle origini del naturalismo*, Mailand 2017.
- 16 Von Lates (wie Anm. 11).
- 17 Zum Selbstbildnis vgl. James B. Lynch, „Giovanni Paolo Lomazzo's self-portrait in the Brera“, in: *Gazette des Beaux-Arts* 64 (1964), S. 189–197.
- 18 Dies ist kurioserweise bisher nicht gesehen worden.
- 19 Manfred Hinz, *Rhetorische Strategien des Hofmanns, Studien zu den italienischen Hofmannstraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, S. 194–197. Dort auch Reflexionen zum „vir facetus“. Vgl. hierzu die klassische Studie von Georg Luck, „Vir facetus. A Renaissance Ideal“, in: *Studies in Philology* 55 (1958), Nr. 2, S. 107–121.
- 20 Marcus Tullius Cicero, *De oratore / Über den Redner. Lateinisch-deutsch*, hrsg. und übersetzt von Theodor Nüßlein, Düsseldorf 2007, [II, 236], S. 243–245.
- 21 „Es gibt nämlich zwei Arten von Witz; die eine davon beschäftigt sich mit der Sache, die andere mit der Formulierung“, Cicero, *De oratore* (wie Anm. 20), [II, 240], S. 245.
- 22 Vgl. Theodor Nüßleins Erläuterungen zu Cicero, *De oratore* (wie Anm. 20), S. 641f.
- 23 Vgl. Baldassare Castiglione, *Il Cortegiano* (1528). Deutsch: Baldasar Castiglione, *Das Buch vom Hofmann*, hrsg. und übers. von Fritz Baumgart, München 1986, S. 214.
- 24 Zit. n. Riccardo Bassani und Fiora Bellini, *Caravaggio Assassino. La carriera di un „valentuomo“ fazioso nella Roma della Contro-riforma*, Rom 1994, S. 59.

- 25 Castiglione 1986 (wie Anm. 23), S. 215.
- 26 List ist keine Qualität, die Künstler per se auszeichnet, allenfalls Daidalos. Im Gegenteil gehört sie zum urbanen Menschen, der den Betrug zu durchschauen vermag. Erica Benner hat auf die Vielschichtigkeit des Wortes ‚astuzia‘ (List) in Machiavellis *Principe* hingewiesen, das gleichermaßen die Bereiche praktischer Vernunft, unethischen Verhaltens, Gerissenheit und Taktik betreffen kann. Vgl. Erica Benner, *Machiavelli's Prince. A New Reading*, Oxford 2016, S. 126.
- 27 Peter J. Burgard, „The art of dissimulation: Caravaggio's ‚Calling of St. Matthew‘“, in: *Bruckmanns Pantheon* 56 (1998), S. 95–102.
- 28 Vgl. Giordano Bruno, *Von den heroischen Leidenschaften*, übers. u. hrsg. von Christiane Bacmeister, mit einer Einleitung von Ferdinand Fellmann, Hamburg 1989, S. 64–67. Ferdinand Fellmann beschreibt den Mythos als zentrale erkenntnistheoretische Metapher für Brunos Text (Ebd., Einleitung, S. XXVIII–XXXVIII).
- 29 Zum Fallenstellen in Bildern vgl. Jürgen Müller, *Der sokratische Künstler. Studien zu Rembrandts „Nachtwache“*, Leiden 2015, S. 109–127.
- 30 Zur sokratischen Tradition der Kunst der Tarnung vgl. Jürgen Müller, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999, S. 90–125. Zuletzt: Müller 2015 (wie Anm. 29), S. 109–127.
- 31 Zur rhetorischen Figur der Ellipse, die übrigens Caravaggio und Rembrandt verbindet, vgl. Jürgen Müller, „Adsum‘. Ambiguität, Ellipsen und Inversionen in Caravaggios Johannes der Täufer aus der Pinacoteca Capitolina“, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2020 (urn:nbn:de:bvb:355-kuge-564-1).
- 32 Howard Hibbard, *Caravaggio*, New York 1983, S. 21.
- 33 Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Der Knabe mit Früchtekorb (Fruttaiole)*, 1593/94, Öl auf Leinwand, 74 × 78 cm, Rom, Galleria Borghese. Sebastian Schütze, *Caravaggio. Das vollständige Werk*, Köln 2015, S. 31.
- 34 Ebd.
- 35 Orsetta Baroncelli, „Caravaggio e l'ospedale di Santa Maria della Consolazione“, in: *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, hrsg. von Michele di Sivo und Orietta Verdi, Ausst.-Kat. Archivio di Stato di Roma, Rom 2011, S. 60–64.
- 36 In den *Heroischen Leidenschaften* wird der Efeu den Baccantien zugeordnet. Vgl. Bruno 1989 (wie Anm. 28), S. 28.
- 37 „[...] una ghirlanda di edera“, „Alcuni grappi d'uve“, „sedendo appoggiata sopra il gomito sinistro“. Cesare Ripa, *Iconologia Overo Descrittione Di Diverse Imagini cavate dall'antichità, & di propria inuentione*, Rom 1603, S. 315f.
- 38 Judith Hindermann, *Der elegische Esel. Apuleius' „Metamorphosen“ und Ovids „Ars amatoria“*, Frankfurt a. M. u. a. 2009, S. 92–95.
- 39 Publius Ovidius Naso, *Liebeskunst / Ars Amatoria. Lateinisch–deutsch*, hrsg. u. übersetzt von Niklas Holzberg, Berlin 2011, [I, 257], S. 53f.
- 40 Hibbard 1983 (wie Anm. 32), S. 21.
- 41 Maurizio Calvesi, *La realtà del Caravaggio*, Turin 1990, S. 10–15.
- 42 Vgl. Hans Sedlmayr, „Caravaggio. Das Selbstbildnis der Galleria Borghese“, in: *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München* 7/8 (1962), S. 23–25 und Andreas Prater, *Licht und Farbe bei Caravaggio. Studien zu Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels*, Stuttgart 1992, S. 119–123, bes. S. 122.
- 43 Jutta Held, *Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper*, Berlin 1996, S. 43, Anm. 69.
- 44 Ebd., S. 42.
- 45 Donald Posner, „Caravaggio's homo-erotic early works“, in: *The art quarterly* 34 (1971), S. 301–324.
- 46 Eine Ausnahme stellt John Varriano dar, der in seiner Caravaggio-Studie Von Lates' Deutung übernommen und darauf hingewiesen hat, dass der mit dem Maler befreundete und von ihm porträtierte Dichter Giambattista Marino in einer Fehde von einem verfeindeten Konkurrenten in dessen Schmähedicht als „Ketzer, Hermaphrodit und Sodomit“ bezeichnet wird. John Varriano 2006 (wie Anm. 14), S. 68–70, hier S. 69.
- 47 Diese Deutung bereits bei Adrienne Von Lates 1995 (wie Anm. 11), S. 55–60. Außerdem Varriano 2006 (wie Anm. 14), S. 69; Valeska von Rosen, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 2009, S. 33–38, hier S. 37.
- 48 „O frutto sopra gli altri benedetto, buono inanzi, nel mezzo e dietro pasto; ma inanzi buono e di dietro perfetto!“ Francesco Berni, *Rime, Capitolo delle pesche*, hrsg. von Danilo Romei, Mailand 1985, 10–12. Zu Berni als Denker des Capriccio vgl. Kanz 2002 (wie Anm. 7), S. 44–49.
- 49 „io ho sempre avuto fantasia [...] che sopra gli altri avventurato sia, colui che può le pèsche dare e tòrre“. Berni/Romei 1985 (wie Anm. 48), 73–76.
- 50 „Le pesche eran già cibo da prelati, ma, perché ad ogniun piace i buon bocconi, voglion oggi le pesche insino a i frati, che fanno l'astinenzie e l'orazioni.“ Ebd., 28–31.
- 51 „Vincolo o rapporto amoroso che unisce due persone, [...], seduzione operata dall'amato sull'amante [...].“ Art., „Nodo“, in: *Grande Dizionario della lingua italiana*, Bd. XI, hrsg. von Salvatore Battaglia und Giorgio Barberi Squarotti, Turin 1981, S. 486–496, hier S. 491. Caravaggio nutzt das Motiv bekanntlich in zahlreichen Bildern. Besonders der Florentiner Bacchus ist dabei hervorzuheben.

- 52 Moffit 2004 (wie Anm. 9), S. 110–116.
- 53 Von Rosen 2009 (wie Anm. 47), S. 33–38, hier S. 38.
- 54 „Führet euch die Person des Sokrates vor Augen! Ihr werdet ihn sehen: hager, dürr und bleich. So war Sokrates beschaffen, weil er von Natur Melancholiker war [...]. Ferner werdet ihr ihn nackt erblicken, nämlich mit einem alten armseligen Mäntelchen bekleidet.“ Vgl. Marsilio Ficino, *Über die Liebe oder Platons Gastmahl. Lateinisch–deutsch*, übers. von Karl P. Hasse, hrsg. von Paul R. Blum, Hamburg 1984, S. 311–315.
- 55 Berni/Reynolds (wie Anm. 4), S. 169–174, hier S. 170.
- 56 Ebd., S. 165.
- 57 Anne Reynolds, „Ambiguities of Apollo and Marsyas. Francesco Berni and his first published work, dialogo contra poeti“, in: *Studies in Iconography* 16 (1994), S. 191–224.
- 58 Des Weiteren findet eine für den Antiklassizismus typische Aufwertung Homers und Abwertung Vergils statt, wenn es mit Bezug auf Letzteren heißt, dass sechs von sieben Erfindungen in seinen Texten gestohlen seien und in Wirklichkeit Homer, Lukrez, Ennius oder Catull gehören. Vgl. Berni-Reynolds 1997 (wie Anm. 4), S. 197.
- 59 Berni/Reynolds 1997 (wie Anm. 4), S. 150, Erasmus von Rotterdam, *Opera omnia*, ed Clericus, 11 Bde., Leyden 1703–1706 (Reprint 1961), Bd. II, 770–782.
- 60 Zum Zusammenhang der Silene und Giordano Bruno vgl. Nuccio Ordine, *Giordano Bruno und die Philosophie des Esels*, München 1999, S. 144–157.
- 61 Müller 1999 (wie Anm. 30), S. 90–125.
- 62 Wenn der Theologe im Adagium die Wahrheit der Silene mit der Frage der Ungerechtigkeit und falschen Silene zusammenbringt, so bezieht er sich für den bibelkundigen Leser auf einen Vers aus dem dreizehnten Kapitel des ersten Korintherbriefes [1. Kor 13, 6], das sicherlich zu den ergreifendsten Texten des Neuen Testaments gehört.
- 63 *Das Lob der Torheit* erscheint das erste Mal 1539 und das *Handbüchlein* 1531 in italienischer Sprache. Siehe auch: Silvana Seidel Menchi, *Erasmus in Italia 1520–1580*, Turin 1987.
- 64 „Im übrigen könntest du vielleicht zweifeln, ob sich in den Schriften der Apostel und Evangelisten Ironie fände, obwohl kein Zweifel bestehen kann, dass sich diese sogar im Alten Testament findet.“ Erasmus von Rotterdam, „Theologische Methodenlehre“, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Gerhard B. Winkler, in: ders., *Ausgewählte Schriften. Ausgabe in acht Bänden. Lateinisch/Deutsch*, hrsg. von W. Welzig, Bd. III, Darmstadt <sup>2</sup>1990, S. 391.
- 65 Ebd., S. 359.
- 66 Hierzu Luca d’Ascia, *Erasmus e l’Umanesimo romano*, Florenz 1991.
- 67 Vgl. George W. Pigman III, „Versions of Imitation in the Renaissance“, in: *Renaissance Quarterly* 33 (1980), S. 1–32. Hier wären zahlreiche eigene Versuche zu nennen vgl. Jürgen Müller, „Quid sibi vult Perseus? – Überlegungen zur Imitatio in Jan Mullers ‚Minerva und Merkur bewaffnen Perseus‘ nach Bartholomäus Spranger“, in: *Hans von Aachen in Context, Proceedings of the international conference, Prague, 22 – 25 September 2010*, hrsg. von Lubomír Konečný, Prag 2012, S. 159–171.
- 68 Julius Caesar Scaliger wettet in seiner *Poetik* schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gegen Homer, dessen Epen er rundheraus ihrer lächerlichen Phantastik wegen ablehnt. Vgl. Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem/ Poetice*, Bd. 4, [V, 3], hrsg., übersetzt, eingeleitet und erläutert von Gregor Vogt-Spira, Stuttgart 1987. Im 3. Kapitel wählt der Theoretiker immer wieder Formulierungen, die Vergil auf- und Homer abwerten, so etwa beim Vergleich von *Odyssee* und *Aeneis*. Scaliger 1987, [V, 3], S. 133.
- 69 Bruno 1989 (wie Anm. 28), S. 26f.
- 70 Mit zahlreichen italienischen Beispielen vgl. Klaus Irle, *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster 1997, S. 64.
- 71 Ebd., 38–55. Zur Reflexion künstlerischer Imitatio vgl. Jürgen Müller, „Imitatio oder Dissimulatio? Bemerkungen zu Rembrandts Antiklassizismus“, in: *Pictura verba cupit. Essays for Lubomir Konecny*, hrsg. von Beket Bukovinska und Lubomir Slavicek, Prag 2006, S. 237–248.
- 72 Außerdem Müller 2012 (wie Anm. 67).
- 73 Corinna Höper, „Mein lieber Freund und Kupferstecher‘. Raffael in der Druckgrafik des 16. bis 19. Jahrhunderts“, in: *Raffael und die Folgen für die Kunst. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner grafischen Reproduzierbarkeit*, hrsg. von Corinna Höper, Ausst.-Kat. Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern-Ruit 2001, S. 51–121, hier S. 63f.
- 74 Giorgio Vasari, *Das Leben des Raffael*, neu übersetzt von Hana Gründler und Victoria Lorini, kommentiert und hrsg. von Hana Gründler, Berlin <sup>2</sup>2004, S. 81.
- 75 Ebd., S. 84.
- 76 Ebd., S. 85.
- 77 Die Heraufsetzung von Florenz und Michelangelo und Herabsetzung aller anderen Traditionen ist oft bemerkt worden. Vgl. Jürgen Müller, *Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck*, München 1993 (Diss. Bochum 1991; Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, Bd. 77). Zur Carracci-Postille, die Vasaris Anmaßung und Annibales Kritik an der



- ungerechten Bewertung venezianischer Kunst betrifft vgl. Henry Keazor, „*Distruggere la maniera*?“ *Die Carracci-Postille*, Freiburg 2002.
- 78 Das Werk wird zu Beginn des 17. Jahrhunderts entstanden sein, da der 1584 geborene Alberti schon 1638 gestorben ist.
- 79 So heißt es in Vasaris Raffael-Vita: „Ebenso gibt es dort eine Figur, die, zur Erde gebückt, mit einem Zirkelpaar in der Hand, Kreise auf Tafeln zieht, und von der man sagt, sie stelle den Architekten Bramante dar.“ Vasari 2004 (wie Anm. 74), S. 32.
- 80 Diese Szene wird in den Beschreibungen Vasaris ausdrücklich erwähnt, wenn es heißt, dass Raffael den ‚blinden Homer mit erhabenem Kopf und Verse singend‘ dargestellt habe, zu dessen Füßen eine anderer diese niederschreibt. Vgl. Vasari 2004 (wie Anm. 74), S. 37.
- 81 Martin Warnke, „Der Kopf in der Hand“, in: *Zauber der Medusa*, hrsg. von Werner Hofmann, Wien 1987, S. 55–61.
- 82 Vgl. Gudrun Knaus, *Invenit, Incisit, Imitavit. Die Kupferstiche von Marcantonio Raimondi als Schlüssel zur weltweiten Raffael-Rezeption 1510 – 1700*, Berlin 2016, S. 36–37.
- 83 „SORDENT PRAE FORMA INGENIUM VIRTUS REGNA AURUM“
- 84 C. Plinius Secundus d.Ä., *Naturkunde. Lateinisch/Deutsch. Buch XXXV*, hrsg. und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, München 1978, S. 91f.
- 85 Cicero, *Über die Auffindung des Stoffes/De Inventione: Lateinisch–Deutsch*, hrsg. von Theodor Nüßlein, Darmstadt 1998, [II, 1], S. 164–173.
- 86 Vgl. Henry Thode, *Die Antiken in den Stichen Marcantonio's, Agostino Veneziano's und Marco Dente's*, Leipzig 1881, S. 25.
- 87 Für den Michelangelo seinerseits auf Darstellungen antiker Flussgötter zurückgegriffen hatte.
- 88 Zum Kontext der Electio im rhetorischen Prozedere als Vermittlung von Aptum und Dispositio vgl. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 2 Bände, München 1960, Bd. 2, S. 694.
- 89 Zitiert nach Klaus Irlé 1997 (wie Anm. 70), S. 40f. Zum Brief vgl. Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1960, S. 32.
- 90 Die Autorschaft Raffaels gilt seit langem als umstritten. Verschiedene Autoren jener Zeit sind als die eigentlichen Autoren benannt worden. Vgl. *Raffaello. Gli Scritti. Lettere, firme, Sonetti, Saggi tecnici e teorici*, hrsg. von Ettore Camesasca, Mailand 1994, S. 154f.
- 91 Vgl. Irlé 1997 (wie Anm. 70), S. 41, Anm. 136.
- 92 Philosophisch gesprochen, weist er auf die transzendente Bedingtheit allen Redens über Kunst hin.
- 93 Man denke an die *Nikomachische Ethik* als prominentestes Modell des ‚Maßhaltens‘: „Da wir früher gesagt haben, man müsse die Mitte wählen und nicht das Übermaß und den Mangel, und da die Mitte durch die rechte Einsicht bestimmt ist, [...]“ Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, übersetzt und hrsg. von Olaf Gigon, München 1986, S. 181.
- 94 Leon Battista Alberti, *Über die Malkunst*, hrsg., übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2010, [II. 41], S. 131.
- 95 Vgl. Jürgen Müller, „Italienverehrung als Italienverachtung. Hans Sebald Behams ‚Jungbrunnen‘ von 1536 und die italienische Kunst der Renaissance“, in: *Bild/Geschichte, Festschrift für Horst Bredekamp*, hrsg. von Philine Helas, Maren Polte, Claudia Rückert und Bettina Uppenkamp, Berlin 2007, S. 309–318.
- 96 Vgl. zur Imitatio-Praxis Annibales die konzise Darstellung von Henry Keazor 2002 (wie Anm. 77).
- 97 Bereits Agucchi beschreibt in seiner Biografie Annibale Carraccis: „E poiche ben presto si avidero, quale studio havebbe Rafaele fatto sopra le cose antiche, donde haveva saputo formar l' Idea di quella bellezza, che nella natura non si trova [...]“ Giovanni Battista Agucchi, „Trattato“, in: *Studies in Seicento Art and Theory*, hrsg. von Denis Mahon, London 1947, S. 241–258, hier S. 252.
- 98 Hierzu Kerstin Küster und Jürgen Müller, „Adam“ und „Eva“; in: *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder*, hrsg. von Jürgen Müller und Thomas Schauerte, Ausst.-Kat. Albrecht-Dürer-Haus Nürnberg, Berlin 2011, Kat. 23A u. 23B, S. 174f.
- 99 Lk 1, 16–17.
- 100 Vgl. Keith Christiansen, „Thoughts on the Lombard training of Caravaggio“, in: *Come dipingevo il Caravaggio. Atti della giornata di studio*, hrsg. von Mina Gregori und Mitarbeit von Elisa Acanfora, Roberta Lapucci und Gianni Papi, Mailand 1996, S. 7–28, hier S. 18.
- 101 Ferdinando Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle „cose naturali“*, Turin 2006, S. 298f.
- 102 Zuletzt hat Giovanni Careri den kommunikativen Aspekt des Bildes und den Austausch mit dem Betrachter betont und einen Vergleich mit dem *Mangiafagioli* von Annibale Carracci wie auch den *Mangiatori di ricotta* von Vincenzo Campi gezogen. Ein Vergleich, der den Austausch von Objekten wie auch von Blicken betrifft, welche die genannten Bilder bestimmen würden. Vgl. Giovanni Careri, *Caravaggio. La Fabbrica dello spettatore*, Mailand 2017, S. 54.
- 103 Vgl. Sybille Ebert-Schifferer, *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk*, München 2009, S. 56f.
- 104 In diesem Zusammenhang wird ein interessantes Detail erwähnt, weist Sokrates doch darauf hin, dass die Najaden die Silene zur Welt bringen würden, vgl. Xenophon, *Das Gastmahl, Griechisch–Deutsch*, übersetzt und hrsg. von Ekkehard Stark, Stuttgart 1986, [V, 6–8].
- 105 Zum Witz bei Cicero siehe: Cicero, *De oratore* (wie Anm. 20), [II, 216–290], weiterführend: Dionysios Chalkomatas, *Ciceros Dichtungstheorie. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Literaturästhetik*, Berlin 2007, bes. S. 141–149.

- 106 Vgl. Marsilio Ficino, *Über die Liebe oder Platons Gastmahl. Lateinisch–deutsch*, übers. von Karl P. Hasse, hrsg. von Paul R. Blum, Hamburg 1984, S. 315.  
 107 Zitiert nach Müller 1999 (wie Anm. 30), S. 98.  
 108 Müller 2007 (wie Anm. 96), S. 315.

## Bildnachweise

- Abb. 1: Caravaggio, *Bacchino malato*, 1593/1594, Öl auf Leinwand, 67 × 53 cm, Rom, Galleria Borghese: © Carole Raddato, CC BY-SA 2.0, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Young\\_Sick\\_Bacchus\\_by\\_Caravaggio\\_c.\\_1593\\_\(21648357948\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Young_Sick_Bacchus_by_Caravaggio_c._1593_(21648357948).jpg) (25.07.2020)
- Abb. 2: Giovanni Paolo Lomazzo, *Selbstbildnis als Abt der Accademia della Val di Blenio*, um 1568, Öl auf Leinwand, 56 × 44 cm, Pinacoteca di Brera: Public domain, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:5.zavargna.JPG> (25.07.2020)
- Abb. 3: Annibale Carracci, *La Bacchante*, ca. 1590, Öl auf Leinwand, 112 × 142 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi: © Sailko, Wikimedia Commons, CC BY 3.0, Änderungen vorgenommen (an den Rändern beschnitten), [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Annibale\\_carracci%2C\\_venere%2C\\_satiro%2C\\_satiretto\\_e\\_amorino%2C\\_1587-88%2C\\_01.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Annibale_carracci%2C_venere%2C_satiro%2C_satiretto_e_amorino%2C_1587-88%2C_01.jpg) (10.05.2020)
- Abb. 4: Albrecht Dürer, *Der Schmerzensmann* (Große Passion, Titelblatt), 1511, Holzschnitt, 385 × 264 mm, Amsterdam, Rijksmuseum: © Amsterdam, Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.33558> (25.07.2020)
- Abb. 5: Giorgione, *Selbstbildnis als David*, um 1508, Lwd., 52 × 43 cm, Braunschweig, Herzog Anton Museum, Inv. GG 454: © Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, CC BY-NC-SA 4.0, [https://ku-ni.de/isil\\_DE-MUS-026819\\_opal\\_herzanulm\\_kunshe\\_GG454](https://ku-ni.de/isil_DE-MUS-026819_opal_herzanulm_kunshe_GG454) (25.07.2020, keine Änderungen vorgenommen)
- Abb. 6: Albrecht Dürer, *Brustbild einer jungen Venezianerin*, 1505, Öl auf Fichtenholz, 32,5 × 24,2 cm, Wien, KHM, Inv. Gemädegalerie, 6440: Public domain, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht\\_D%C3%BCrер\\_089b.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrер_089b.jpg) (25.07.2020)
- Abb. 7: Rocco Marconi, *Christus und die Ehebrecherin*, Detail, vor 1529, Öl auf Leinwand, 93 × 152 cm, Privatsammlung: © 2020 Dorotheum GmbH & Co KG, <https://www.dorotheum.com/de/1/6416778/> (25.07.2020)
- Abb. 8: Caravaggio, *Bacchus*, um 1598, Öl auf Leinwand, 95 × 85 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 1890 no. 5312: Public domain, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baco\\_por\\_Caravaggio.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baco_por_Caravaggio.jpg) (25.07.2020)
- Abb. 9: Titelholzschnitt zu Bernis *Dialogo contra i poeti*, 1526: <https://books.google.de/books?id=y9FUAAAcAAJ&hl=de&pg=PP27#v=onepage&q&f=false> (25.07.2020)
- Abb. 10: Pierfrancesco Alberti, *Accademia d'Pitori*, um 1600, Radierung, 413 × 530 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1952-373: © Amsterdam, Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.71429> (25.07.2020)
- Abb. 11: Pierfrancesco Alberti, *Accademia d'Pitori*, Detail: stehender Zeichner, um 1600, Radierung, 413 × 530 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1952-373: © Amsterdam, Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.71429> (25.07.2020)
- Abb. 12: Raffael, *Schule von Athen*, Detail: Rückfigur, 1510, Fresko, Breite: 770 cm, Vatikan, Pinacoteca Ambrosiana: Public domain, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%22The\\_School\\_of\\_Athens%22\\_by\\_Raffaello\\_Sanzio\\_da\\_Urbino.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%22The_School_of_Athens%22_by_Raffaello_Sanzio_da_Urbino.jpg) (25.07.2020)
- Abb. 13: Pierfrancesco Alberti, *Accademia d'Pitori*, Detail: Gruppe mit Zirkel, um 1600, Radierung, 413 × 530 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1952-373: © Amsterdam, Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.71429> (25.07.2020)
- Abb. 14: Raffael, *Schule von Athen*, Detail: Gruppe mit Zirkel, 1510, Fresko, Breite: 770 cm, Vatikan, Pinacoteca Ambrosiana: Public domain, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%22The\\_School\\_of\\_Athens%22\\_by\\_Raffaello\\_Sanzio\\_da\\_Urbino.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%22The_School_of_Athens%22_by_Raffaello_Sanzio_da_Urbino.jpg) (25.07.2020)
- Abb. 15: Pierfrancesco Alberti, *Accademia d'Pitori*, Detail: sitzender Zeichner, um 1600, Radierung, 413 × 530 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1952-373: © Amsterdam, Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.71429> (25.07.2020)
- Abb. 16: Raffael, *Parnassus*, Detail, gespiegelt, 1509–10, Fresko, Breite: 670 cm, Vatikan, Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici: Public domain, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raphael\\_-\\_The\\_Parnassus.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raphael_-_The_Parnassus.jpg) (25.07.2020)
- Abb. 17: Marcantonio Raimondi (nach Raffael), *Das Urteil des Paris*, 1517–20, Kupferstich, 294 × 436 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-12.133: © Amsterdam, Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.34916> (25.07.2020)

- Abb. 18: Marcantonio Raimondi (nach Raffael), *Das Urteil des Paris*, Detail: Paris, 1517–20, Kupferstich, 294 × 436 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-12.133: © Amsterdam, Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.34916> (25.07.2020)
- Abb. 19: Apollonio di Atene, *Torso von Belvedere*, gespiegelt, 1. Jh. v. Chr., Marmor, 159 cm, Vatikan, Museo Pio-Clementino: © Yair Haklai, CC BY-SA 3.0, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Belvedere\\_Torso-Vatican\\_Museums.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Belvedere_Torso-Vatican_Museums.jpg) (25.07.2020)
- Abb. 20: Marcantonio Raimondi (nach Raffael), *Das Urteil des Paris*, Detail: Venus, 1517–20, Kupferstich, 294 × 436 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-12.133: © Amsterdam, Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.34916> (25.07.2020)
- Abb. 21: *Aphrodite von Knidos*, *Venus pudica*, Kopie nach Praxiteles, gespiegelt, 350–340 v. Chr., Rom, Museo Nazionale Romano: © Marie-Lan Nguyen, Public domain, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cnidus\\_Aphrodite\\_Altemps\\_Inv8619.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cnidus_Aphrodite_Altemps_Inv8619.jpg) (25.07.2020)
- Abb. 22: Marcantonio Raimondi (nach Raffael), *Das Urteil des Paris*, Detail: Minerva, 1517–20, Kupferstich, 294 × 436 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-12.133: © Amsterdam, Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.34916> (25.07.2020)
- Abb. 23: *Venus Kallipygos*, 1.–2. Jh. n. Chr., Marmor, 160 cm, Neapel, Museo archeologico nazionale, Inv. 6020: © Berthold Werner, CC BY-SA 3.0, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus\\_callipyge\\_-\\_Museo\\_Archeologico\\_Nazionale\\_-\\_Naples\\_BW\\_2013-05-16\\_16-41-43.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus_callipyge_-_Museo_Archeologico_Nazionale_-_Naples_BW_2013-05-16_16-41-43.jpg) (25.07.2020)
- Abb. 24: *Sarkophag mit dem Urteil des Paris*, Detail, um 180–200 n. Chr., Marmor, 90 × 230 cm, Rom, Villa Medici: © Alinari Archives-Alinari Archive, Florence, <https://www2.hu-berlin.de/census/ausstellung/dejeuner/index.html> (25.07.2020)
- Abb. 25: Marcantonio Raimondi (nach Raffael), *Das Urteil des Paris*, Detail: Flussgötter, 1517–20, Kupferstich, 294 × 436 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-12.133: © Amsterdam, Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.34916> (25.07.2020)
- Abb. 26: Michelangelo, *Erschaffung des Adams*, Detail, 1511, Fresko, Vatikan, Sixtinische Kapelle: Public Domain, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo\\_Buonarroti\\_017.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo_Buonarroti_017.jpg) (25.07.2020)
- Abb. 27: Marcantonio Raimondi (nach Raffael), *Das Urteil des Paris*, Detail: Najade, 1517–20, Kupferstich, 294 × 436 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-12.133: © Amsterdam, Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.34916> (25.07.2020)
- Abb. 28: Pietro del Po (nach einem verlorenen Gemälde Annibale Carraccis), *Johannes der Täufer in der Wüste*, 1650–90, Kupferstich und Radierung, 428 × 332 mm, London, British Museum, Inv. U.1.141: © The Trustees of the British Museum, [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_U-1-141](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_U-1-141) (25.07.2020)
- Abb. 29: Sebald Beham, *Adam auf einem Baumstumpf sitzend mit Apfel in der Hand*, 1519, Kupferstich, 65 × 50 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-10.705: © Amsterdam, Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31023> (20.07.2020)
- Abb. 30: Marcantonio Raimondi, *Sitzende Nackte mit Amphore*, gespiegelt, 1510–1520, Kupferstich, 80 × 58 mm, London, British Museum, H.2.31: © The Trustees of the British Museum, [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_H-2-31](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_H-2-31) (25.07.2020)
- Abb. 31: Simone Peterzano, *Studie für die Sibylla Persica in der Certosa di Garegnano* (Mailland), Kohle und weiße Kreide auf grauem Papier, 240 × 183 mm, um 1580, Mailand, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni: © Web Gallery of Art, <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/peterzan/study2.html> (25.07.2020)
- Abb. 32: Sebald Beham, *Jungbrunnen und Badehaus*, um 1536, Holzschnitt, 378 × 1193 mm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. A 3016: © Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/548324> (30.07.2020)
- Abb. 33: Sebald Beham, *Jungbrunnen und Badehaus*, Blatt 2, Detail, um 1536, Holzschnitt, 378 × 1193 mm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. A 3016: © Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Herbert Boswank
- Abb. 34: Sebald Beham, *Jungbrunnen und Badehaus*, Blatt 3, Detail, um 1536, Holzschnitt, 378 × 1193 mm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. A 3016: © Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Herbert Boswank

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:  
<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/569/>